

رولان بارت

# لغة النص

ترجمة: د. منذر عياشي

---

*Roland Barthes*

---

Le plaisir  
du texte

---

*Éditions du Seuil*

---





## لذة النص بين الترجمة والابحاث

عندما يأتي الحديث عن كتاب (رولان بارت) لذة النص، يلاحظ أنه كتاب يستحيل ترجمته.. وبذلك تكون القراءة بديلاً للترجمة. ولقد جعل بارت من اللذة موضوعاً لحديث نظري في لذة النص. وقبل أن نبدأ بأي سؤال بادرننا الدكتور منذ عياشي بالاجابة التالية:

○ اللذة تأتي هكذا، إنها حضور من غير سؤال ، ووجود يعم كل شيء دون أن يتموضع في شيء .. وليس شيء للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها . اللذة ليست موضوعاً . إنها هي . وإنها لتتكشف دائماً من غير سؤال . وسعادة الملتذ كالنور ، تأتي بقدر زناد الروح ، فلا يدركها إلا من تحرر من نفسه جسداً ودخل في نفسه نصاً .

\* ولكن لا بد من السؤال لكي نمتحن وجود اللذة . لقد قمت بترجمة عدد من الكتب ، وقبت أخيراً بترجمة كتاب « لذة النص » لرولان بارت ،

فأي الكتب من كل ما ترجمت كنت فيه مترجماً وأياً كنت فيه مشاركاً ؟

○ في الواقع ، أنا لم أترجم أي كتاب ، ودعني أقول بصراحة ، أنا لست مترجماً ، إنني مجرد قارئ يسجل فيما ينقل محاضره الخاص . وعن هذا الموضوع يمكنني أن أقول إنني أضع من ذاتي فيما أترجم أكثر مما أترجم . وهذا القول قد يكون فضيحة ، ولكن اللذة هكذا تكون .

ترجمت ، كتاب ( لذة النص ) مثلاً ، ترجمة قارئ لا ترجمة مترجم ، ولقد أردت لهذه الترجمة أن تكون صادقة ، أي أن تكون مطابقة للأصل . ولكن لأي أصل ؟ ولعلي لا أكذب الظن إذا قلت إن ( رولان بارت ) نفسه لا يملك الأصل . إنما هو ناسخ سجل ما وعاه ليلغه . ورب مُتَبَّع أوعى من مُبَلِّغ . فالأصل هو الغيبة . والنص الذي ترجمته هو صورة الغياب كما نسخها ( رولان بارت ) .

وما دام الأصل هو صورة الغياب ، فإن النص الذي بين أيدينا لا يحمل ضمانه تمامه ولا وثوقية كإله . فثمة شيء عنه على الدوام غائب . ولذا ، فهو ينفي نفسه ليكون معنى مختلفاً ، بل ومختلفاً في قراءة كل قارئ . أليست الترجمة ، هي أيضاً ، قراءة في نص ؟ غير أن المعنى ، وقد سجل هنا ، لم يتأسس على أصل ، ولا على منسوخ . وإنه ليضي كذلك في غيبة مضاعفة : إنه معنى قراءة منتجة للنص ، ومعنى نسخ جديد لمعنى قراءة جديدة .

إن أي ترجمة هي هذا . ولذا ، فإن النص يلد بها مجدداً على صورة صوتية ، وصرفية ، وتركيبية ، ودلالية جديدة . وبها يتحول عن جسده اللغوي ، إلى جسد لغوي آخر . وهذا التحول هو محاولة لإعادة الماضي

في ذاكرة النص . وإنما لعملية مستحيلة ، لولا أن الممكن اللغوي هو الذي يحققها . ولكنه يحققها كما يريد : إنه يجعل الماضي اشارة لغوية . وبهها حرية الحضور . ولكنه يشترط عليها : التغير ، والانحراف ، والقدرة على التجاوز .

\* ماذا يبقى من النص (الأصل) بعد ترجمته إذن ؟ أو لنقل ماذا يبقى من النص ( المنسوخ ) بعد قراءته ؟

○ لا يبقى شيء . فالنص الجديد يلتهم القديم ، ويتحول به إلى امكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتحول به بدورها ، وهكذا دواليك .

\* إذا كانت هذه رؤيتك .. فكيف تقدم للذة النص ؟

○ إذا كانت هذه هي رؤيتي ، فكيف اقدم هذا الذي صار بين يدي جسداً — نصاً يثغثغ ، ويصخب ، ثم يتوارى حتى لا يكاد يبين ، أو يظهر حتى يمل الوضوح معناه ؟ كيف أقدمه وهو الشريد المتغير ؟ أعتقد أن ليس ثمة مغامرة هنا . إنه الخوف فقط . الخوف الذي يحول دون اللذة . إنه الخوف التاريخي القابع فينا . إنه الخوف من ... سلطات بعضها فوق بعض . ولكن ماذا لو أتي لم أعد بالخوف أشعر ! أهو انفلات من السلطة ؟ ليس هذا فقط . إنه الحلم الذي تراه وأنت يقظان : إنه لا يأتيك وأنت عنه غافل ، ولا ينقطع بك وأنت فيه راغب

إنه ما تحققه . إنه اللذة التي ينهض بها الجسد — النص ، النص —  
اليقين، اليقين — الحرف ، الحرف — الصوت ، الصوت — الهسوسة .  
أجل الهسوسة . هسوسة اللغة . ولعلي أحسن صنعا إذ أقدم « لذة  
النص » بنص كتبه بارت عن هسوسة اللغة في كتاب له سماه : « هسوسة  
اللغة Le bruissement de la langue وهذا أقدم بارت ببارت ، و« لذة  
النص » بـ « هسوسة اللغة » .

\* نحن في غرابة مما تقول .. شيء ما نكاد لا نصدقه !

○ اللذة لا تصدق . إنها أمر غير معقول أو هي أمر غير قابل للعقلنة .  
ولكن يبقى علي أن أقول : إني أعشق اللغة . فإذا أعلنت عشقي  
للمحبيب أعلنت عشقي للمكتوب . ولذتي لا تقوم على وصال جسدي  
مع من أحب ، ولكنها تقوم على وصال جسدي مع ما أكتب . ذلك لأن  
وصال المحبوب مبعثه نزوة تورثي متعة ، ووصال المكتوب مبعثه شهوة  
تورثي لذة . وإني لأحس في المتعة زوالاً ، وإني لأحس في اللذة دواماً . إذ  
لا شيء أبقى من مكتوب اللذة وأدوم . وإني إذ أتصل بمكتوبي لأعلم أنني  
أضع جسدي في حروفه . وإن الحروف لتغادرني جسداً — نصاً لتقرأ  
نصاً — جسداً . إذ يغادرني حرفي الذي وضعت فيه جسدي ليستقبلني  
غيري الذي يضع في نصي ، آه ، حينذاك يستعر المكتوب شهوة ، ويظل  
كذلك في جسد كل قارئ ، حينذاك ، يضطرم الجسد بلذة لقاء النص  
أمدأ لا ينتهي دوامه ، ويلتهب بلذة وصاله زمنأ لا ينتهي استمراره .

• حدثنا عن المستحيل وأنت تسخ هذا الكتاب ا

○ يقول رولان بارت : « يبدأ النص غير الثابت ، النص المستحيل مع الكاتب ( أي مع قارئه ) » .

القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي : إنها تكوّن المكتوب على نفسه ، فهو لا يزال بها يدور ، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية . ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة : إنها تكذب ، وتقرأ . ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة ، ولا تمامها قراءة . ولعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة .

والسؤال الذي أطرحه على نفسي وأنا أقرأ عملاً من الأعمال ( أي ما أكتبه بقراءتي ) سواء كان هذا العمل في التاريخ ، أم في الأدب ، أم في الفلسفة ، أم في اللسانيات ، أم في غير ذلك ، هو : ما الذي يربطني بهذا العمل ؟ وإن وعي السؤال المقدم في صيغته هذه ، ليجعلني أطرحه على نفسي وأنا أتأمل لوحة ، أو وأنا أشاهد فيلماً ، أو وأنا أصغي للحديث نفسي ، أو وأنا أسمع : أغنية ، أو حواراً ، أو قراءة لنص مكتوب ، أو قراءة لنص مقروء ، أو ضوضاء الشارع . وإني لأطرحه وأنا أنصت لصوت الريح ، أو وأنا أأقلد بعض الأصوات : العصفور ، والقطة ، ونبغمة الطفل . أو وأنا أتخيل مشهداً على غير مثال .

— ما الذي يربطك بهذا كله ؟

ما الذي يربطني بهذا كله ؟ يبدو أنني أستطيع أن أجيب

بطريقتين : طريقة القطيعة ، وطريقة الاستمرار . إن هاتين الطريقتين  
تظهرا في ثنائيات كثيرة ، نذكر منها أو بعضها :

### ● — الذات والأعمال :

أما في الطريقة الأولى ، فأكون مركز الأعمال التي أقرأ ، وأتأمل  
وأشاهد ، وأسمع ، وأقلد . وأما في الثانية ، فتكون الأعمال بلا مركز ،  
تكون عارية إلا من لباس تجردها . ومن هنا ، فأنا أقرأ فيها ، حرفاً حرفاً  
كل تفاصيل الجسد — الحضور . وإني لأظل كذلك حتى أتماهى فيه  
ويغيب عني جسدي . حينئذٍ ترتدني ، فأصبح نصاً — جسداً ، تكت  
فيه كل تفاصيل الجسد — الغياب . وإني لأهتاج ، إذ ذاك ، شهوة  
فنتقل الأعمال وتتغير . وأهتز شبقاً : فنمو وتتحول . وأضطرم لذة  
فترسم نموذجها ثم تلغيه . فأعود حينئذٍ ، كما بدأت أول مرة : أقرأ وأتعدد  
وإنها لتعود بي أيضاً ، لتجدد في دورتها : كنت أقرأ ، وكانت قراءتي لي  
ثم أصبحت قراءتي لها من خلالي ، وهكذا صرت ما أقرأ .

أنا ، في الأولى ، أقرأ ذاتي ، إذن ، ثباتاً وجموداً . وأنا ، في الثانية  
أقرأ متغير الأعمال التي تبدع قراءتي فيها نصوص كتابتها وتحولها .

### ● — الأعمال والسلطة :

ثمة متعة قمعية ، تملها علي مركزي ، فأقطع الأعمال بها عن  
شيء لأصلها بذاتي ، ( أليست غبطة الكمال سلطة ) . وثمة لذة يق  
النص فيها نقصه ، إنجازاً ومجازاً وتلميحاً : ( أليست لذة النص هي الق  
الأقل ) .

السلطة ذات مركزية لا تنتج : إنها تستهلك فقط . وإنها لتش  
على الدوام أن هناك ( في موقع غير محدد ) أخطاراً تتهددها : خا

المجاز ، وخطر الغياب ، وخطر القارىء . وقد كان لا بد لها ، لكي تؤكد حضورها ، وتضمن بقاءها ، وتبلغ كمالها ، من أن تمجد العنف ، وتقديس الوجود ، وتجارب المجاز ، وتعتقل القارىء . فالغياب في الأعمال أكبر من الحضور . والغموض أنفذ من الوجود . والنقص ألد من الكمال . والقارىء هو صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده .

تتسلط الذات المركزية التي لا تنتج ، في الطريقة الأولى ، على الأعمال لكي تؤسس سلطتها : حضوراً ، ووضوحاً ، وكلاً . بينما تكف الذات المنتجة ، في الثانية ، عن ذاتها لتكون ذاتاً للقارىء والمقروء ، والرأي والمرئي ، والسامع والمسموع . باختصار : إنها تكف عن كونها متعة انقطاع ، لتكون لذة تضاد تهدم كل شيء حتى سلطتها الخاصة .

### ● — السلطة والايديولوجيا:

السلطة والايديولوجيا تويمان لا ينفصلان: يحنو أحدهما على الآخر، ويحافظ عليه. فالسلطوي يتخذ من الايديولوجيا طريقاً، ويجعلها له وجاء. وهذه هي الطريقة الأولى.

فيارس باسمها متعة لا تعد لها متعة: إنه يقصي ويخصي، ويتهم وينفذ حكم الإعدام، ويجعل من نفسه حارساً أميناً على رحم الكتابة: فلا يلد نص إلا وللايديولوجيا فيه/ ومنه نصيب. والايديولوجيا تقبل أن تكون أداة ذلك كله، لأنها تنطوي على غبطة كمال مركزي، لا ينتج شيئاً ولكنه يستهلك كل شيء: إنها متعة تمام الفكر الانساني، وعظمة ظهوره. ولذا، فهي تغلق النصوص، وتمنع التعدد، وتشجب الغياب، وترتاب من الغموض، وتقلق من المجاز، وتعتقل القارىء لتجعله، بوساطة السلطة، يكرر الشعار الواحد، والرؤية الواحدة. إن الايديولوجيا، باختصار، سلطة

تعشق التكرار.

— هل للمكتوب تاريخ خاص أم أن للمكتوب تاريخاً عاماً..  
وما علاقة اللذة بتاريخ المكتوب بوصف التاريخ زمنياً تم فيه انجاز  
المكتوب؟

يحتوي كل نص على تاريخ الكتابة كلها. واللذة فيه، ليست  
مفصلاً زمنياً. إنها الزمان الذي يمضي الماضي به نحو المستقبل من غير  
شرط ولا غاية. وإذا كانت ثمة مقولة تقول: «لا جديد تحت الشمس»،  
فإن مقولة اللذة تقول: «لا عتيق تحت الشمس حتى الشمس نفسها». ولذا  
كانت نصوص اللذة نصوصاً مستقبلية على الدوام: إنها نصوص  
عشق الآتي.

والقراءة، بهذا المعنى قراءتان: قراءة تغلق النص، وتقف به على زمن  
معين وقراءة تفتح النص، وتجعله على الدوام محايثاً. وبين هاتين القراءتين،  
تقع مسألة الحدائث. فقراءة «أدونيس» مثلاً، بالمنظور الأول، تجعله قديماً.  
وقراءة «أمرىء القيس»، بالمنظور الثاني، تجعله حديثاً. وما يحسن بنا  
ادراكه، هو أن مسألة القراءة ليست اغتصاباً زمنياً للنص، ولا تثبيتاً تاريخياً  
له، كما يوحي بذلك المنظور الأول. إنها: النص كما تبدعه في كل الأزمنة،  
ويحققه التاريخ عبر كل تحولاته وتغيراته، ومفاجآته وقفزاته. ولذا، فإن  
لقراءة الحدائث، في النص القديم ما يبررها إنها اللذة، كما أن لقراءة القديم في  
النص الحديث ما يبررها: «فالنص كائن لغوي يشهد على حضور التراث  
فيه». وإن هذه القراءة، بقسميها وشطريها، لتشكل في الواقع، نسيج أي  
نص: سواء كان قديماً أم حديثاً. وهي آلة العمل المفيدة في أي دراسة من

دراسات التناص.

وهكذا يبدو أن لذة النص ليست قطيعة مع التراث. بل هي التراث ممتداً إلى ما لا نهاية. وما كان ذلك كذلك إلا لأن القراءة فيها هي غير القراءة في الايديولوجيا: فهذه تعنى بالصراع، وتقوي حمى السجال، وتلغي العقل. لا لشيء إلا لأنها تقوم على ثنائيات القمع والارهاب: قديم — حديث، إلى آخره. ومنتعتها في ذلك، تتجلى في القطيعة التي تحدثها، والاستهلاك، وفصل التاريخ عن الزمان: أي في نزعتها المضادة للتاريخ وللحياة.

— ما هي الكلمة الأخيرة للذة النص؟

○ إن لذة النص ليست منهجاً يكتب النص من خلاله. ولا هي جملة من القواعد والأفكار المحددة. ولا هي الكتابة في موضوع معين. إن لذة النص، كما يقول رولان بارت، هي هذا: «إنها القيمة المنتقلة إلى قيمة الدال الفاخر».

\* \*

حوار: نادر السباعي



## هسبسة اللغة

### رولان بارت

إن الكلام ليس سير قديماً في اتجاه واحد. وهذا هو قدره. فما قد قيل لا يستطيع أن يستعيد نفسه، إلا إذا ازداد: فالتصحيح، إنما يكون هنا، وبشكل غريب، إضافة. فأننا حين أتكلم لا أستطيع أن أحو ما أقول أبداً، كما لا أستطيع أن أمسحه، ولا أن ألغيه. وإن كل ما أستطيع فعله، هو أن أقول: «ألغى، وأمسح، وأعدّل». وباختصار، فإني أتكلم أيضاً. وإني لأسمي هذا الإلغاء الفريد عن طريق الإضافة «ثغثة». والثغثة رسالة مخففة مرتان: إننا نفهمها، من جهة أولى، فهماً سيئاً. ولكن مع الجهد، من جهة أخرى، فإننا نفهمها على كل حال. إنها فعلاً، ليست ضمن اللغة، ولا هي خارجها: إنها هسبسة لسانية. وإنما لتقارن بمحرك يجعلنا، بعد عدة محاولات لتشغيله، نسمع بأنه ليس سيئاً. وهذا هو، على وجه التحديد، معنى الاخفاق، ومعنى الإشارة الصوتية للفشل، الذي يترك جانبه في الشيء. فثغثة (المحرك، أو الذات)، إنما هي خوف في النتيجة: إني لأخشى أن يتوقف السير فجأة.

\*

موت الآلة: إنه قد يكون مؤلماً بالنسبة إلى الإنسان، أن يصف موت الآلة، وكأنه شبيه بموت الحيوان (انظر رواية زولا). ومهما تكن الآلة قليلة الجاذبية في النتيجة (لأنها في صورة الروبو، تشكل أخطر تهديد: يتجلى في ضياع

الجسد)، فثمة، مع ذلك، إمكان فيها لموضوع مرجح: ألا وهو أداؤها الجيد. وإننا لنحذر الآلة، لأنها تعمل وحدها، ولكننا نُسرُّ منها أيما سرور إذ تعمل جيداً. وكذلك الحال بالنسبة إلى أعطال الوظائف اللسانية. إنها لتختصر إلى حد ما في الإشارة الصوتية: الثغثة. وينطبق هذا الأمر على حسن عمل الآلة أيضاً، وهذا يظهر في كائن موسيقي: إنه الههسة.

إن الههسة هي الصوت الدال على حسن سير الشيء. وثمة مفارقة تنتج عن ذلك: إن الههسة لتشير إلى صوت محدد، صوت غير ممكن، صوت الشيء الذي لا صوت له في حال تنفيذه لأدائه كاملاً. وإن فعل ههس ليجعل تبخر الصوت نفسه مسموعاً: فالصوت الرقيق، والمشوش، والمرتجف يُستقبل بوصفه إشارات لإلغاء صوتي.

إن الآلات السعيدة، إذن، هي الآلات التي تههس. ولقد تخيل ساد الآلة الشبقية، ووصفها ألف مرة كأنها كتلة « فكرة » من الأجساد، مواقعها الغرامية منضدة بعناية، بعضها إلى جانب بعض. وعندما تبدأ هذه الآلة عملها، بحركات تشنجية يقوم بها المشاركون، فإنها تهتز وتههس ههسة خفيفة: إنها باختصار، تمشي، بل هي تمشي جيداً.

ونجد، في مكان آخر، أن الياباني اليوم، حين يتعاطى لعبة آلة النقود جماهيرياً (تسمى هذه اللعبة هناك باشانكو) في قاعات كبرى، فإن هذه القاعات تمتلئ بضجة هائلة تحدثها الكرات. وإنه لما تعنيه هذه الضجة أن ثمة شيئاً يعمل جماعياً: إن اللذة لقائمة في اللعب (وهي لذة تطوي على لغز لأسباب أخرى)، وفي التصرف بالجسد تصرفاً دقيقاً. وذلك لأن الههسة (ونرى هذا في أمثلة لساد، وفي الأمثلة اليابانية) تستلزم أمة من الأجساد: إذ في ههسة اللذة التي « تعمل »، ليس ثمة صوت يعلو، أو يقود، أو يتعد. وليس ثمة صوت

يتكون كذلك. فالهسهسة هي الصخب نفسه للمتعة المتعددة — ولكنها ليست  
جماعية على الاطلاق (فالجماهير، هي على العكس من ذلك. إن لها صوتاً  
واحداً، وقويّاً قوة مخيفة).

\*

واللغة، هل تستطيع اللغة أن تهسس؟ يبدو أن الكلام، سيبقى خاضعاً  
للهسهسة. كما يبدو أن الكتابة ستبقى خاضعة للصمت، ولتمييز الإشارات: وعلى  
كل حال، فإن ثمة معنى كثيراً سيبقى دائماً، لكي تحقق اللغة به متعة تكون  
خاصة بمادتها. ولكن يبقى أن ما هو مستحيل، لا يعني أنه مستحيل على  
الإدراك: فهسهسة اللغة تشكل اليوطوبيا، أي يوطوبيا؟. إنها يوطوبيا موسيقى  
المعنى. وإني لأعني بهذا، أن اللغة، لتتسع في حالتها اليوطوبية، بل لعلي أقول إنها  
لتتشوه أيضاً، وتظل كذلك إلى أن تنسج نسيجاً صوتياً هائلاً، تجد فيه الآلة  
الدلالية نفسها غير متحققة. هكذا، يتشر الدال الصوتي، والعروضي، والنطقي  
انتشاراً تتجلى فيه كل فخامته من غير أن تفصل عنه إشارته أبداً (يأتي لكي  
يطبع هذا الغطاء الخالص من المتعة) ولكن أيضاً — وهنا تكمن الصعوبة — من  
غير أن يكون المعنى مقصياً بفظاظه، وساقطاً سقوطاً عقدياً، وبإيجاز، من غير أن  
يكون مخصياً. ومع ذلك، فاللغة في حال هسهستها إذ تودع نفسها في الدال  
بحركة غير معروفة، ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنها لا تهجر من أجل ذلك  
أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزئ، حصيناً، وغير قابل للتسمية. كما  
سيكون، مع ذلك، موضوعاً في مكان بعيد، وكأنه شبح يجعل من التمرين النطقي  
مشهداً مضاعفاً، ومزوداً بـ « عمق ». ولكن بدل أن تكون موسيقى الأصوات

هي « عمق » رسائلنا (كما يحدث في شعرنا)، فإن المعنى سيكون هنا نقطة هروب المتعة. وكذلك حال المعنى بالنسبة إلى الآلة. إننا حين نعزو المهسة إليها، فإننا لا نعزو إليها سوى مهسة غياب الضجة. وكذلك هو أيضاً حال المعنى حين يُنسب إلى اللغة. إنه قد يكون هذا المعنى الذي يُحدث السماع، ويستثني نفسه، أو — وهذا يعني الشيء نفسه — قد يكون هذا اللامعنى الذي يُسمع الداني والتائي معنى متحرراً، من الآن فصاعداً، من كل الاعتداءات التي كانت علامتها علبة باندور(\*)، تلك العلامة التي تشكلت في « الحزن التاريخي للبشر ».

هذه هي البيوطويا، من غير ريب. ولكن البيوطويا هي التي تقود البحوث الطلائعية غالباً. ثمة، إذن، هنا وهناك، وفي بعض الأوقات ما يمكن أن نطلق عليه تجربة المهسة: وإن هذا ليكون كبعض منتوجات الموسيقى البعد تسلسلية (وإنه لأمر هام جداً أن تعطي هذه الموسيقى للصوت أهمية قصوى: ذلك لأنها تزاوِل الصوت باحثاً أن تشوه المعنى فيه، لا أن تشوه الحجم الصوتي)، وبعض الأبحاث في الهواتف اللاسلكية. وهي أيضاً آخر نصوص بيير غيوتا (Pierre Guyotat)، أو فيليب سوللير (Philippe Sollers).

\*

وثمة ما هو أكثر من ذلك. إننا نستطيع أن نقوم بهذا البحث حول المهسة بأنفسنا، سواء كان ذلك في الحياة، أم كان ذلك في مغامرات الحياة، وبما تحمله الحياة بشكل مرتجل. ففي ذات مساء، بينما كنت أشاهد فيلم أنطونيني

---

• — المقصود بعلبة بندور آلة موسيقية تشبه القيثارة . (م) .

عن الصين، اخترت هسهسة اللغة في لقطة من اللقطات: في شارع من شوارع إحدى القرى، كان بعض الأطفال جالسين مستندين إلى جدار، وهم يقرؤون بصوت مرتفع. كان كل واحد منهم يقرأ لنفسه، وجميعهم بعضهم مع بعض، كتاباً مختلفاً. ويهسهس هذا التجمع بشكل حسن، وكأنه آلة تسير سيراً جيداً. وكان المعنى، بالنسبة إليّ ممتعاً خرقه بشكل مضاعف: فقد كنت أجهل اللغة الصينية، وكان يحول بيني وبين المعنى التشويش المتزامن لهؤلاء القراء. ولكني كنت أسمع، من خلال نوع من أنواع الإدراك الهاذي بمقدار ما كان هذا الإدراك يتلقاه من كثافة دقة المشهد، كنت أسمع الموسيقى، والنفس، والتوتر، والدقة. وكنت، باختصار، أسمع شيئاً يشبه الهدف، ماذا! هل يكفي أن نتكلم جميعاً لكي نجعل اللغة تهسس، بشكل نادر، ومستعار من المتعة، كما جئنا على قوله؟ ليس ذلك كذلك على الإطلاق، وهذا مؤكد. ذلك لأن المشهد الصوتي يحتاج إلى شبقية (بالمعنى العام لهذه الكلمة)، وإلى الحماسة، أو إلى الاكتشاف، أو إلى مصاحبة بسيطة للانفعال: وهذا ما يحمله، تحديداً، وجه الطفل الصيني.

\*

إني لأتصورني اليوم على طريقة اليوناني قديماً، تماماً كما وصفه هيجل: يقول، إنه كان يسأل بانفعال، ومن غير انقطاع، هسهسة أوراق الشجر، والينابيع، والرياح. وبإيجاز كان يسأل قشعرية الطبيعة لكي يدرك قدر العقل. أما أنا. فإني أسأل قشعرية المعنى وأنا أسمع هسهسة اللسان — إذ من هذا اللسان طبيعتي، أنا، الإنسان المعاصر.



## لذة النص

إن لذة النص لتشبه ذلك الذي يقلد باكون: إنها تستطيع أن تقول: لا اعتذار على الاطلاق، ولا تفاهم على الاطلاق. إنها لا تنكر شيئاً أبداً: « سأعرض ببصري، وسيكون هذا، من الآن فصاعداً، رفضي الوحيد ».

للتخيل فرداً من الأفراد (إنه أي سيد، اسمه تيسيت معكوساً). فلقد ألغى الحواجز، والطبقات والموانع من نفسه، دون أن يكون ذلك منه تليقاً. ولكنه كان ببساطة، انعتاقاً من هذا الشبح العجوز: التناقض المنطقي. إنه يخلط كل اللغات، حتى وإن كانت مشهورة بتضادها. وإنه ليتحمل، دون أن ينبس، كل الاتهامات باللامنطقية، وانعدام الاخلاص. وإنه ليقف صامداً أمام التهكم السقراطي (اقتياد الآخر إلى ذورة الصغار: أن يناقض نفسه)، وأمام الإرهاب

المشروع (فكم من أدلة جنائية تأسست على الوحدة النفسية ا). إن هذا الرجل سيكون عار مجتمعا.

إن المحاكم، والمدرسة، والمصَحَّ، والأحاديث، ستجعل منه جميعها كائناً غريباً: إذ من ذا الذي يحمل التناقض على عاتقيه دون خجل؟. وما دام الأمر كذلك، فإن البطل المضاد لكائن: إنه قارئ النص، في اللحظة التي يياشر فيها لذته. وحينئذ، ستقلب أسطورة التوراة الهرمة رأساً على عقب. ولن يكون اختلاط اللغات بعد ذلك عقاباً. بل إن تعاشر اللغات، وعملها جنباً إلى جنب، سيدفع الذات إلى بلوغ متعتها: فلذة النص هي بابل السعيدة.

(لذة / متعة: ثمة ترجح اصطلاحى، وإني لأزِلُّ به،  
وأتشوش. وسيبقى، على كل حال، ثمة شيء من الحيرة على  
الدوام. ولن يكون التمييز مصدراً من مصادر التصنيفات

الأكيدة. وإن محور الاختيار سيعلو صريره، وسيكون المعنى عارضاً، ومنطوياً على قابلية نقضه، ومعكوساً، كما سيكون الخطاب ناقصاً.

إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة، أو تلك الكلمة، فلأنها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب). ولكن ما هو قولنا في العكس منها؟ هل الكتابة، ضمن اللذة، تضمن لي - أنا، الكاتب - لذة قارئ؟ أبدأ. ويقع على عاتقي إذن، أن أبحث عن هذا القارئ (أن «أغازله»)، من غير أن أعرف أين هو. وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خُلق. ذلك أن ما أحتاج إليه ليس هو «الشخص» في الآخر، وإنما الأمر الذي أحتاج إليه هو الفضاء: إذ في الفضاء إمكان لجدل الرغبة، وإمكان أيضاً لفجأة المتعة: ولكن، يجب ألا يكون اللعب قد انتهى. كما يجب أن يكون ثمة لعب.

يُعرض عليّ نص. ويثير هذا النص مللي. ولعلي أقول

إنه يثغغ. غير أن ثغغة النص ليست سوى رغبة اللغة. وإنما لتشكل بتأثير حاجة بسيطة إلى الكتابة. فنحن هنا، لا نقيم في الفجور، ولكن في الالتماس. وإن الناسخ، حين يكتب نصه، ليصطنع من لغة الرضيع لغة له: إنها لغة الأمر، لغة آلية، وغير عاطفية، حتى لكأنها قصف مفرقات صغيرة (إن هذه الأصوات الحليبية، هي التي وضعها اليسوعي الرائع جينيكان بين الكتابة والكلام): إنها حركات امتصاص لا يحتوي على شيء. وهي شفوية لا تتباين. كما أنها مقطوعة بعيدة عن تلك التي تنتج اللذائذ في فن الطهي والكلام.

إنكم لتتجهون إليّ لكي أقرأكم. ولكني، بالنسبة إليكم، لست شيئاً آخر غير هذا التوجه. وأنا لست في أعينكم البديل لشيء من الأشياء. وكأني لا صورة لي (أو هي صورة تكاد تشبه صورة الأم قليلاً). وأنا، بالنسبة إليكم، لست جسداً، ولا شيئاً (ولا يهمني أن أكون: فالروح في لا تطالب أحداً بالاعتراف بها). ولكني فقط حقل، وانتشار واسع.

ويمكن القول، أخيراً، إن هذا النص قد كتبتموه بعيداً عن أي متعة. كما يمكن القول إن هذا النص — الثغغة، إنما هو نص عنين في النهاية. وكذلك هو حال أي طلب، قبل أن تتشكل الرغبة فيه والعُصاب.

إن العُصاب، هو السبيل الوحيد الباقي: ليس بالنسبة إلى « الصحة »، ولكن بالنسبة إلى « المستحيل الذي يتكلم

عليه باتاي ( « فالعصاب هو الفهم الوجع لقاع  
مستحيل »، إلى آخره). ولكن هذا السبيل الباقي، هو الذي  
يسمح بالكتابة (والقراءة). وإنما سنصل، حيثذ، إلى هذه  
المفارقة: إن النصوص، مثل تلك التي كتبها باتاي — أو أي  
نصوص أخرى — والتي كتبت ضد العصاب، هي من قلب  
الجنون. وإنما لتتطوي في ذاتها، إذا أرادت أن تُقرأ، على هذا  
القليل من العصاب الضروري لإغواء قارئها: إن هذه  
النصوص المرعبة، هي نصوص مغناجة مع ذلك.

إن كل كاتب سيقول إذن: مجنوناً لا أستطيع أن  
أكون. ومعاق لا يليق بي أن أكون. وأما أن أكون عصائياً،  
فأنا كذلك.

يجب على النص الذي تكتبونه لي، أن يعطيني الدليل  
بأنه يرغبني. وهذا الدليل موجود: إنه الكتابة. وإن الكتابة  
لتكمن في هذا: علم متعة الكلام، إنه كاماسوتراه

(Kāmasūtrā)، ولم يبق من هذا العلم سوى مصنف واحد: إنه الكتابة نفسها)\*.

ساد: تأتي لذة القراءة، كما هو معلوم، من بعض القطيعات (أو من بعض الصدمات): فهناك سنن متنايزة (بين النيبيل والرقاقي مثلاً). وإن هذه السنن ليدخل بعضها مع بعض في تماس. وتنشأ عن هذا الأمر مفردات طنانة وساخرة. وثمة رسالات فضائحية تدخل في قالب من الجمل، نفية جداً، حتى لنحسبها أمثلة لجمل القواعد. وكما تقول نظرية النص: لقد تمت إعادة توزيع اللغة. وإن إعادة التوزيع هذه، إنما تم بالقطيعة دائماً. وإنه ليرتسم، نتيجة لهذا، جانبان: جانب حكيم، موافق، مُتَّحِل (والمقصود منه هو نسخ اللغة في حالتها المقننة، تماماً كما حددتها المدرسة، والاستعمال الجيد، والأدب، والثقافة). وجانب آخر، متحرك، وفارغ (مستعد أن يأخذ أي دائرة من الدوائر) التي

---

\* — Kāmasūtrā : كاماسوترا مجموعة حكم عن الحب . كتبها فاتسيمايانا باللغة السانسكريتية في القرن الرابع أو الخامس الميلادي . وهي تتضمن تعاليم عن الزواج ، والعشاق ، وعن التقاليد واستخدامات الزمن . وهو كتاب نثري في معظمه . (م) .

لم تكن قط سوى مكان لتأثيره: هنا حيث يتراءى موت الكلام. وإن هذين الجانبين، بما في ذلك التوافق الذي يخرجه، لضروريان. فليست الثقافة، ولا تحطيمها بشبقيين. وما يصير كذلك، إنما هو الصدع بينهما. أما لذة النص، فشبيهة بتلك اللحظة غير المستقرة، وغير الممكنة، والروائية البحتة، إنها تلك اللحظة التي يتذوقها الداعر، في نهاية مؤامرة جريئة، وهو يقطع الحبل الذي يشنقه، في اللحظة التي يلتذ فيها.

ربما تكون ثمة طريقة لتقييم أعمال الحداثة: فقد تأتي قيمة هذه الأعمال من ازدواجيتها. ويجب أن نفهم من هذا أن لها جانبيين على الدوام. جانب الهدم، وهو يبدو مفضلاً، لأنه جانب العنف. ولكنه ليس العنف الذي يؤثر في اللذة. فالهدم لا يستهويها. وإن ما تريده هو مكان الضياع، والصدع، والقطيعة، والانكماش، وخفض الصوت الذي يستحوذ على الذات في قلب المتعة. وهذا يعني أن الثقافة، إذن، تعود للظهور بوصفها جانباً: وذلك تحت أي شكل من الأشكال.

وبدهي أن نقول إن أكثر ما سيكون ظهورها  
خصوصية (وهنا يكون الجانب أكثر وضوحاً) ليتجلى في  
شكل مادي بحت: في اللغة، ومعجمها، وأوزانها، وبجورها،  
وعروضها. وإنما لنرى أن كل شيء في قوانين فيليب سوللير  
قد هوجم وتهدم: الأبنية الإيديولوجية، والتضامن الثقافي،  
وانفصال اللهجات، وحتى البنية المقدسة للنحو (مبتدأ /  
خبر): فالنص لم يعد يتخذ الجملة نموذجاً. فلقد غدا، غالباً،  
دفعاً قوياً من الكلمات، وشريطاً تحتياً للغة. ومع ذلك، فإن  
كل هذا يصطدم بجانب آخر: إنه جانب الوزن (الذي  
يتألف البيت فيه من عشرة مقاطع)، والسجع، واستحداث  
الممكن من الكلمات، والإيقاعات العروضية،  
والاستشهادات المبتدلة.

إن القول السياسي يقطع هدم اللغة التي تحيط بها  
ثقافة الدال القديمة جداً.

في (كويرا) لسيرفيرو سارودي (وهي بترجمة سولير  
والمؤلف)، نجد أن التناوب قائم في لذتين، المنافسة حالهما.  
وإننا لنجد أن الجانب الآخر منهما، هو السعادة الأخرى:  
أيضاً، ثم أيضاً، ثم أكثر أيضاً، كلمة أخرى أيضاً وعيد آخر

أيضاً.

إن اللغة لتبني في مكان آخر، بينها الدفق المستحيل لكل لذائذ اللغة. ولكن أين، وفي أي مكان آخر؟. إنه في فردوس الكلمات. هنا يكون النص فردوسياً حقاً، وطوبواياً (من غير مكان)، وشذوذاً ممتناً كالأل: إن كل الدوال قائمة هنا، وإن كل دال منها ليصيب هدفه. ويبدو أن الكاتب (القساري) يقول لها: أحبك جميعاً (أحبك كلمات، وأشكالاً، وجمالاً، وصفات، وقطيعات: أحبك حابلاً ونابلاً: أحب الإشارات، وأشباح الأشياء التي تمثلها). إن ثمة نوعاً من الفرنسييسكانية تدعو كل الكلمات لكي تستقر، وتسرع، وتساfer مرة أخرى: فإذا بالنص حجر كريم، مختلف الألوان، موسى.

إننا باللغة لمغمورون. مثلنا في ذلك مثل صغار الأطفال. إنهم لا يُرفض لهم طلب أبدأ. أو لا يلامون على شيء فعلوه أبدأ. أو، في أسوأ الأحوال، لا يسمح لهم بشيء أبدأ. وإن هذا رهان لابتهاج متواصل، ورهان للحظة يخفق فيها الافراط في الكلام لذة الكلام، فيقع في المتعة.

يمثل فلوير: صورة من صور قطع الكلام، وخرق

الخطاب، من غير أن يجعله أخرق.  
وإنه لمن المؤكد، أن البلاغة تعرف انقطاعات (أي  
الفصل البلاغي)<sup>(٥)</sup>، كما تعرف انقطاعات الوصل  
(الفصل)<sup>(٦)</sup>، ولكننا نجد أن الانقطاع، وللمرة الأولى  
مع فلوبيير، لم يعد استثناء، ولا حالة فردية، ولا لامبماً،  
ولا ترصيعاً في المادة الحسيصة لعبارة متداولة: إذ لم تعد  
هناك لغة من غير هذه الصور (وهذا يعني، بصيغة أخرى:  
أنه لم يعد هناك سوى اللغة).

قد يستحوذ الفصل المعمم على التعبير كله. فيكون  
هذا الخطاب المقروء جداً، بطريقة خفية، واحداً من أكثر  
الخطابات جنوناً، كما نستطيع أن نتخيل: إذ ذلك تُدفن كل  
القيم المنطقية الصغيرة بين الفرج.  
ها هي ذي حالة من حالات الخطاب. إنها دقيقة  
جداً، وغير مستقرة تقريباً: فالجانب السردي في القصة

---

\* — تبديل مفاجيء في بناء العبارة (م).  
\* \* — حذف أداة الوصل بين عبارتين لغاية بلاغية (م).

مفكك، ومع ذلك فإنها مقروءة: إذ لم يكن قط جانباً الصدع أكثر وضوحاً وحادّة منهما الآن. ولم تُمنح اللذة قط إلى القارئ بشكل أحسن مما هي عليه الآن — هذا إذا كان يتذوق القطيعات المنضبطة على الأقل، والتزعزعات المحافظة الملققة، والهدم غير المباشر، وزيادة على هذا، فإن النجاح يستطيع أن يجعل على الكاتب، فيضيف إليه لذة الأداء: فالمرءة تقضي بالحفاظ على الإيماء اللغوي (ذلك لأن اللغة تقلد ذاتها). وهذا مصدر من أكبر مصادر المسرة، وبشكل غامض غموضاً جذرياً (غامض حتى الجذور). فلا يقع النص تحت الوعي الحسن (والنية الخبيثة) للسخرية (للضحك الخاصي، و «للهزة الذي يثير الضحك»).

ألا يكون المكان الأكثر شهوانية في الجسد هو ذلك المكان الذي يظهر من تشاؤب الثياب؟ إذ لا يوجد في الانحراف (الذي هو نظام لذة النص) (مناطق شبقية)، (وهذا تعبير مزعج على كل حال). فالشهواني إنما هو التناوب، كما يبين ذلك التحليل النفسي: إنه ذلك الجزء من البشرة الذي يرق بين قطعتين من القماش. (بين السروال والقميص) وبين جانبيين (بين جانب القميص الفاجر،

وجانب القفاز والكم). إن هذا البريق هو الذي يثير الفتنة،  
أو هو أيضاً الإخراج الذي يحدد الظهور والاختفاء.

لا تكمن هنا لذة التعرية الجسدية، ولا لذة الترقب  
السردى. إذ ليس في الحالتين ثمة تمزق ولا جوانب: إنه إماطة  
متابعة للغطاء: وإن التهبج ليلجأ إلى الأمل في رؤية الفرج  
(وهذا حلم تلميذ في الثانوية)، أو في الوصول إلى نهاية  
الحكاية (وهذا هو الاشباع الروائي). أما الذي نحن فيه، فهو  
على العكس من ذلك (لأن ثمة استهلاكاً جماعياً). إنه لذة  
ذات طابع ثقافي أكبر من اللذة الأخرى: إنها لذة أوديبية  
(قوامها التعرية، والمعرفة، والاطلاع على الأصل والنهاية)،  
وذلك حين يكون صحيحاً أن كل قصة (كل كشف عن  
الحقيقة) إنما هي إظهار للأب (الغائب، المحتبى، أو الموقتم)  
— وهذا ما يفسر تعاضد الأشكال السردية، والبنى العائلية،  
وحرمانية التعرية، وإنها مجتمعة كلها عندنا، في أسطورة نوح  
الذي ستره أبناؤه.

ومع ذلك، فإن القصة الأكثر كلاسيكية (مثل رواية لزولا، أو لبلزك، أو لديكتز، أو لتولستوي) لتحمل في ذاتها نوعاً من الفسخ الضعيف: فنحن لا نقرأ كل شيء بكثافة القراءة نفسها. إذ ثمة إيقاع ينشأ، وإنه لإيقاع رقيق، قلما يحترم كمال النص.

وإن التعطش إلى المعرفة ليدفع بنا إلى أن نخلق بعض الفقرات أو نتجاوزها (تلك الفقرات التي نحس بأنها «مملة») لكي نصل بسرعة إلى مواضع الطرفة المحرقة (التي تمثل مفاصلها دائماً: وهذا ما يسارع إلى الكشف عن العقدة أو القدر): وإنما لتقفز، دون خوف من عقاب (فلا أحد يرانا)، فوق الوصف، والشروح، والتأملات، والمحدثات. وإنما لنشبه حينئذ مُشاهداً في ملهى من الملاهي. فهو يعتلي المسرح، ويستعجل الراقصة لكي يزرع عنها ملابسها برشاقة، ولكن بترتيب، أي: بالتقيد بوقائع الطقس من جهة، وبتعجيل وقائع هذا الطقس من جهة أخرى. (وإنه ليشبه في ذلك قسيساً يحف في صلاته). إن الفسخ، وهو ينبوع اللذة أو صورة من صورها، ليضع هنا جانبيين ثريين وضعاً متقابلاً. فيعارض ما فيه فائدة لمعرفة السر مع ما لا فائدة فيه لذلك. وإن هذا لشرخ ناتج عن مبدأ بسيط من مبادئ الوظيفة. وهو لا ينتج من بنى اللغات نفسها، ولكنه ينتج في لحظة استهلاكها فقط. ومع ذلك، فإن الكاتب لا يستطيع أن يتنبأ بهذا: لأنه لا يريد أن يكتب ما لا نقرأ. ومع ذلك،

فإن الإيقاع نفسه لما نقرأ ولما لا نقرأ هو الذي يحدث اللذة في القصص الكبرى: ألم نقرأ قط بروست، أو الحرب والسلام، كلمة فكلمة؟ (إن السعادة في بروست: أننا من قراءة إلى أخرى، لا نقفز أبداً فوق الفقرات نفسها).

إن ما أتذوقه في قصة من القصص، ليس هو مضمونها مباشرة، ولا بنيتها، ولكني أتذوق بالأحرى الخدوش التي أفرضها على الغلاف الجميل: إنني أركض، وأقفز، وأرفع رأسي، وأعود للغوص ثانية. وليس لهذا أي علاقة بالتمزق العميق الذي يرسخه نص المتعة في اللغة نفسها، لا في قراءته الزمانية البسيطة.

وينتج عن هذا، نظامان للقراءة: ثمة قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصل القصة. وهذه القراءة تهتم بامتداد النص، وتجهل ألعاب اللغة (فإذا قرأت جيل فيرن، فإني سأمضي سريعاً: سأضيّع أطرافاً من الخطاب، ولن تُفتن قراءتي، مع ذلك، بأي ضياعٍ كلامي — وذلك بالمعنى الذي تستطيع هذه الكلمة أن تأخذه في فن استكشاف المغارات).

وثمة قراءة لا تعطي شيئاً. إنها تزن النص، فتلتصق به، وتقرؤه حرفياً، إذا صح أن نقول هذا، وبحماسة. وتلتقط

في كل نقطة من نقاط النص، ما حذف من أدوات الوصل التي تقطع اللغات، دون أن تقطع القصة: فليس الاتساع (المنطقي) هو الذي بأسرها، ولا نزع أوراق الحقائق، ولكنه توريق المعنى.

وإن الأمر ليشبه لعبة اليد الساخنة ، فالإثارة لا تأتي من التسارع التدريجي، ولكن من نوع الضجيج العمودي (عمودية اللغة وتحطيمها).

إذ في اللحظة التي تقفز فيها كل يد (مختلفة) فوق الأخرى (وليس بعد الأخرى)، ينشأ الثقب، ويحمل موضوع اللعب — موضوع النص. ونجد، على العكس من ذلك، (يعتقد الرأي العام أنه يكفي المرء أن يمضي سريعاً لكي لا يصاب بالملل) أن هذه القراءة الثانية الدقيقة (بكل معنى الكلمة) هي التي تناسب النص المعاصر، نص — النهاية اقرؤوا ببطء، اقرؤوا كل شيء في رواية من روايات زولا، حينها سيقع الكتاب بين أيديكم، اقرؤوا بسرعة، اقرؤوا مقتطفات من النص المعاصر، فإن هذا النص سوف يغدو مظلماً، وسيحرمه حقه في إعطائكم اللذة: أنتم تريدون أن يحدث أمر ما، ولكن لا شيء يحدث، لأن ما يحدث في اللغة لا يحدث في الخطاب: إن الذي يحدث، هو الذي «يمضي».

وإن ما ينتج في حجم اللغات، وفي التعبير، وليس في تنابع العبارات، إنما هو شرخ بين الحافنين، وفجوة المتعة: وما

يجب على المرء أن يقوم به لقراءة كتاب اليوم، ليس الالتهام، ولا الابتلاع، ولكن الرعي بدقة، والجز بعناية: يجب أن يكون المرء أرسقراطياً.

وإذا كنت أقبل أن أحكم على نص بما تقتضيه اللذة، فأنا لا أستطيع أن أسمح لنفسني بالقول: إن هذا لجيد، وإن هذا لسيء. إذ ليس ثمة قائمة للجوائز، كما أنه ليس ثمة نقد. فالنقد يتطلب دائماً هدفاً تكتيكياً، واستخداماً اجتماعياً، كما يتطلب دائماً غطاءً خيالياً. وأنا لا أستطيع أن أقدر، ولا أن أتصور النص كاملاً، ومستعداً أن يدخل في لعبة الاسناد المعياري: هذا كثير، وهذا قليل. فالنص (وينطبق الشيء نفسه على الصوت الذي يعني) لا يستطيع أن يقتلع مني غير هذا الحكم. وهو حكم لا يحمل أي نعت: هذا هو! وأكثر من هذا أيضاً: هذا بالنسبة إليّ. وإن عبارة «بالنسبة إليّ» ليست ذاتية، ولا هي وجودية، أو نيتشوية («... في العمق يكون السؤال نفسه: ماذا يعني هذا بالنسبة إليّ...»).

إن حرارة النص (والتي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكون إرادته في المتعة: هنا بالذات حيث يفرط في الطلب، ويتعدى الشغفة، ويحاول أن يتجاوز النعوت، وأن يخرق سيطرتها، فهي أبواب اللغة التي ينفذ عبرها المتخيل والإيديولوجيا بدفق كبير.

إن نص اللذة: هو النص الذي يرضي، فيملاً، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يتحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وأما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يجعل الراحة رهقاً (ولعله يكون مبعثاً لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نفساً، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباءً منثوراً. وإنه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن ذاتاً تحجز النصين في حقلها، وتمسك بزمام اللذة والمتعة في يدها، لهي ذات تنطوي على مفارقة تاريخية. ذلك لأنها تساهم بأن واحد، وبشكل متناقض في إنشاء الزعة العميقة للمتعة في كل

ثقافة (وهي نزعة تدخل الذات هادئة، تحت ستار فن العيش، الذي يجعل الكتب القديمة جزءاً منه)، كما تساهم في هدم هذه الثقافة: وإنما لتستمتع بقوة أناها (وهذه هي لذتها)، وتبحث عن ضياعها (وهذه هي متعتها). وإن ذاتاً تكون هكذا، هي ذات مغلقة مرتين، ومعلقة مرتين.

ثمة جمعية تسمى جمعية أصدقاء النص: قد لا يكون بين أعضائها شيء مشترك (لأنهم لا يتفقون ضرورة على نصوص اللذة)، اللهم ما عدا اشتراكهم في أعدائهم: وهؤلاء طفيليون من كل الأنواع. فهم يصدرون المراسيم بإسقاط حق النص ولذته، سواءً أكان دافعهم إلى ذلك المحافظة الثقافية، أم العقلانية المتصلبة (التي تشك في «صوفية» الأدب)، أو الأخلاق السياسية، أو نقد الدالّ، أو الذرائعية الحمقاء، أو البلاهة المهرجة، أو هدم الخطاب، أو فقدان الرغبة الكلامية. ولن يكون لجمعية كهذه مكان، ولا تستطيع أن تتحرك إلا في مكان طوباوي. وسيكون ذلك، بالأحرى، نوعاً من أنواع المجمعات، يُعترف فيه بالتناقضات (وهذا يعني، إذن، أن مخاطر الغش الإيديولوجي ستكون محدودة). وسيكون الاختلاف بارزاً، بينما يكون الصراع

محروماً من أي معنى (وذلك لأنه لا ينتج أي لذة).

«ألا فليُنسل الاختلاف خفية مكان الصراع»،  
فالاختلاف لا يحجب الصراع ولا يجليه: وهو لا يؤخذ  
عنوة ضد الصراع. وإنه منه لبعيد وقريب. والصراع لن  
يكون شيئاً آخر غير الحالة الأخلاقية للاختلاف. إذ في كل  
مرة (وهذا يصبح متكرراً) لا يكون فيها تكتيكياً (ويهدف  
إلى تحويل وضع واقعي)، فإننا نستطيع أن نلاحظ فيه نقصاً  
في المتعة، وفشلاً في الانحراف الذي سينطج تحت نسقه  
الخاص، ولن يعرف كيف يدع ذاته: لقد كان الصراع  
منسقاً على الدوام. ولم يكن العداء، سوى لغات مبتذلة.  
وإنني حين أرفض العنف، فأني أرفض النسق بالذات. (لا  
توجد، في النص السادي، صراعات خارج أي نسق، وذلك  
لأنه يخترع باستمرار نسقه الخاص، أي نسقه فقط: ولا  
يوجد شيء غير الانتصارات). وأنا أحب النص، لأنه يمثل  
بالنسبة إلي فضاء نادراً من فضاءات اللغة. أحبه لأنه تغيب  
عنه كل «خصومة» (بمعنى خصومة المتزوجين والأزواج على  
وجه الدقة)، وكل جدل لفظي. وإن النص لم يكن قط  
«حواراً»: فلا خطر من التظاهر، ولا من الاعتداء، ولا من

الابتزاز، كما أنه ليست فيه أية منافسة بين اللهجات. وأنه لينشئ في قلب العلاقة الإنسانية — المألوفة — جزيرة، فيُظهر الطبيعة غير الاجتماعية للذة (الفراغ وحده هو الاجتماعي)، ويدعنا نرى الحقيقة الفاضحة للمتعة: إذ بإمكانها أن تكون محايدة، بعد أن يكون كل خيال من أخيلة الكلام قد أصبح باطلاً.

يلو أن العلماء العرب، حين يتحدثون عن النص، يستخدمون هذا التعبير الرائع: «الجسد اليقيني». أي جسد؟. إن لدينا أجساداً عديدة. فلدينا جسد لعلماء التشريح، وجسد لعلماء وظائف الأعضاء. وإن هذا الجسد الذي يراه العلم ويتكلم عنه، هو نص النحاة، والنقاد، والمفسرين، وفقهاء اللغة (إنه النص الظاهر). ولكن لدينا أيضاً نص المتعة. وهو مصنوع، فقط، من العلاقات الجنسية. وهو جسد لا تربطه بالأول أية صلة: إنه مكون من أجزاء أخرى، وله تسمية أخرى، إنه ليس سوى القائمة المفتوحة لنيران اللغة (هذه النيران الحية، والأنوار المتناوبة، والسماوات المتقلبة، المنظمة في النص وكأنها البذار الذي يعوّض لمصلحتنا «الخلق الخالد»، و «الزويرا»، والمفاهيم العامة، وصور الصعود الأساسية للفلسفة القديمة).

ألا إن للنص صيغة إنسانية، فهل هي صورة، وجناس تصحيفي للجسد؟ أجل، إنها كذلك بالنسبة إلى جسدنا الجنسي. وإذا كان هذا هكذا، فإن لذة النص لن

تُختزل إلى وظيفتها القاعدية (النص الظاهر)، كما أن لذة  
الجسد لن تُختزل إلى الحاجة العضوية.  
إن لذة النص، هي تلك اللحظة التي يتبع فيها  
جسدي أفكاره الخاصة — ذلك لأن أفكار جسدي ليست  
كأفكاري.

كيف يمكن للمرء أن يتلذذ بلذة محكية (ضجر  
قصص الأحلام، والزه)؟ ثم كيف يمكن للمرء أن يقرأ  
النقد؟. ثمة طريقة واحدة: إنني أحتاج أن أبدل موقعي، لأنني  
هنا قارئ من الدرجة الثانية: فعوضاً عن أن أكون نجحٍ هذه  
اللذة النقدية — لأن هذه طريقة أكيدة لكي لا أناها —  
أستطيع أن أجعل من نفسي متلصصاً: فأراقب خفية لذة  
الآخر، وأدخل في الانحراف. وسيصبح التفسير حينئذ، وفي  
نظري، نصاً، ووظيفة، وطرفاً مشقوقاً. وإن انحراف الكاتب  
(إن لذته في الكتابة لا وظيفة لها) ليضعف مرتين أو ثلاثاً  
وإلى ما لا نهاية انحراف الناقد وقارئه.

إن نصاً يكتب عن اللذة، لن يستطيع أن يكون شيئاً  
آخر غير نص قصير (أو كما يقال: أهذا كل شيء؟. إنه  
لقصير نسبياً)، ذلك لأن اللذة لا تسمح لنفسها بالتعبير إلا  
من خلال طلب غير مباشر (إن اللذة حق لي). وهكذا،  
فإننا لن نخرج عن جدل قصير يقوم على زمنين: زمن  
المطابقة، والرأي العام، وزمن المخالفة، والاعتراض. وينقص  
مصطلح ثالث، غير اللذة ورقابتها هذا المصطلح نرجعه إلى  
وقت لاحق. وما دمنا متفقين على اسم «اللذة» نفسه، فإن  
أي نص عن اللذة لن يكون إلا تسويقياً. وسيكون مدخلاً  
لشيء لن يكتب أبداً. شيء شبيه بمنتجات الفن المعاصر،  
تلك المنتجات التي تستهلك ضرورتها مباشرة بعد رؤيتها لها  
(لأن رؤيتها تعني أن نفهم مباشرة الغاية التدميرية التي تتعرض  
لها: إنها لم تعد تتضمن وقتاً تأملياً أو تلذذياً). وإن مثل هذا  
المدخل، لا يستطيع إلا أن يكرر نفسه، دون أن يدخل شيئاً  
على الإطلاق.

إن لذة النص لا تتخذ بالضرورة من النمط المنتصر،  
ولا من النمط البطولي، ولا من النمط العضلي نموذجاً لها. فهي  
في غير حاجة أن تتقوس استعداداً للقتال. فلذتي تستطيع أن

تجعل من الشكل انحرافاً. وإن الانحراف ليقع في كل مرة لا أحترم فيها الكل. فأمكث ثابتاً، ودائراً حول متعة شرسة تربطني بالنص (بالعالم). ولفرط ظهوري هنا وهناك، أبقى معلقاً بإرادة الوهم، والإغواء، والتهديد اللغوي، مثل سداة يحملها الموج. وثمة انحراف يظهر، في كل مرة تنقضي فيها اللغة الاجتماعية، أو لهجة الجماعة (وإن هذا ليسبه قولنا: ينقصني القلب). ولعله من أجل هذا سيكون ثمة اسم آخر للانحراف: الشراسة — أو ربما أيضاً: الحماسة.

ومع هذا، فإن قول الانحراف اليوم، إذا ما وصلنا إليه، سيكون خطاباً انتحارياً.

لذة النص، أو نص اللذة: إن هذه التعابير لغامضة. ولا توجد كلمة فرنسية تغطي، في الوقت نفسه، اللذة (الرضى)، والمتعة (الاضمحلال) وإن اللذة هنا، في النتيجة، لتتسع تارة (ومن غير إخطار) فتحتملي على المتعة. وإنما لتتعارض معها تارة أخرى. ولكن لا بد لي من التوافق مع هذا الغموض. وذلك لأني محتاج، من جهة، إلى لذة عامة في كل مرة يتوجب عليّ فيها أن أحوّل وعلى ما في النص من إسراف، وإلى ما يتجاوز فيه كل وظيفة (اجتماعية) وكل

عمل (بنوي). وإني لمتحاج، من جهة أخرى، إلى «لذة» خاصة، بسيطة وتشكل جزءاً من اللذة الكلية، وذلك في كل مرة يتوجب عليّ فيها أن أميز المسرة، وسر الفراغ، والرفاهية، (وهذا إحساس بالامتلاء، حيث تنفذ الثقافة نفاذاً حراً) من الزلزلة، والقلقلة، والضياع الخاص بالمتعة. وإني ملزم بهذا الغموض، لأنني لا أستطيع أن أنقي كلمة «لذة» من المعاني، والتي لا أريدها عرضاً: فأنا لا أستطيع، في اللغة الفرنسية، أن أمنع كلمة «لذة» من أن تحيل، في الوقت نفسه، إلى معنى عام («مبدأ اللذة»)، وعلى معنى صغير جداً («إنما يجعل الحمقى في الحياة الدنيا من أجل لذائذنا الصغيرة»). وهذا يعني، إذن، إني مضطر أن أترك عبارة نصي تذهب في التناقض.

ألا تكون اللذة سوى متعة صغيرة؟. والمتعة، ألا تكون سوى لذة متطرفة؟. أفلا تكون اللذة سوى متعة أصابها الضعف، فهي مقبولة، ومنحرفة عبر سلسلة من المصالحات؟. ويتعلق على الجواب (نعم أو لا) التاريخ الذي نصادف فيه حدائتنا. فإذا قلت إن الفارق بين اللذة والمتعة هو فارق في الدرجة، فإني أقول أيضاً إن السلام قد عاد إلى

التاريخ: وهذا يكون نص المتعة هو التطور المنطقي، والعضوي، والتاريخي لنص اللذة، وأما الطليعة، فلا تكون أبداً سوى الشكل المتقدم، والمتحرر لثقافة الماضي: فاليوم يخرج من البارحة، وروب غريبة موجود في فلوير، وسولير في رابليه، وكل نيكولا دي ستايل موجودة في ستمترين مربعين من سيزان، وأما إذا رأيت على العكس من هذا، أن اللذة والمتعة قوتان متوازيتان وأنها لا تستطيعان أن تلتقيا، وأن ما يوجد بينهما إنما هو أكثر من معركة: إنه انقطاع الإيصال.

فحينئذ أحتاج أن أفكر جيداً بأن التاريخ، تاريخنا، ليس ساكناً، ولعله أيضاً ليس ذكياً. وأن نص المتعة إنما ينشق فيه دائماً على شكل فضائحي و (أعرج)، وأنه دائماً أثر لقطيعة، ولإثبات، (وليس لتفتح)، وأن الذات في هذا التاريخ ليست سوى (تناقض حي). (هذه الذات التاريخية تعني أنني كائن بين آخرين)، وإنما لبعيدة كل البعد من أن تستطيع هدوءاً ما دامت تروم مباشرة أن تتذوق أعمال الماضي، وأن تدعم الأعمال الحديثة، متخذة شكل حركة جدلية جميلة في تركيبها. إنها ذات منغلقة، تتمتع في الوقت نفسه، عبر النص، بكثافة أناها وسقوطها.

ثمة طريقة، على كل حال، قدمها علم النفس للتفريق بين نص اللذة ونص المتعة: إن اللذة قابلة للوصف، وإن المتعة غير قابلة لذلك.

إن المتعة لتدق عن الوصف، ولكنها توصف من داخلها. وإنما لمنوعة، ولكنها تقال بالمشاركة. وأحيل على لاكان الذي قال: «إن ما يجب أن نوليه الاهتمام، هو أن المتعة ممنوعة على الذي يتكلم، بوصفه متكلماً، أو أيضاً إن المتعة مما لا يمكن قوله إلا بين السطور...». وأحيل على لوكير الذي يقول: «... إن الذي يقول يمنع المتعة عن نفسه بقوله. أو إن الذي يتمتع يجعل، بالترابط، كل حرب — وكل قول ممكن — يتبخر في الإلغاء المطلق الذي يعمل على بيانه».

إن كاتب اللذة (والقارئ معه) يقبل الحرف. وهو إذ يفعل ذلك، يتخلى عن المتعة. وهذا يعطيه الحق فيها، والقدرة على قولها: فالحرف لذته، وهو مسلوب فيه، مثله في ذلك مثل كل أولئك الذين يجنون اللغة (وليس الكلام)، كعشاق اللفظ، والكتاب، وكتاب الرسائل، واللسانيين. وهذا يعني إذن، أننا نستطيع أن نتكلم عن نصوص اللذة (بينما لا تقوم أي مناقشة مع إلغاء المتعة): وإن النقد ليحيل دائماً على نصوص اللذة. ولا يحيل أبداً على نصوص المتعة: وإنما لنجد أن التعليق على كتاب مثل فلوير، وبروست، وستندال لا ينضب. والنقد يقول حينئذ: باطلة متعة النص الوصي، المتعة الماضية أو المستقبلية: إنكم ستقرؤون، إني قد قرأت: فالنقد دائماً، إما تاريخي وإما مستقبلي: ولذا نرى أن الحاضر المحقق، وعرض المتعة ممنوعان عنه. وهكذا تكون

الثقافة هي مادته المفضلة. وإن هذه المادة لمي كل شيء فينا ما عدا حاضرنا.

يبدأ النص غير الثابت، النص المستحيل مع الكاتب و(قارئه). وما لم يجتمع هذا النص بنص متعة آخر، فإنه يقع خارج اللذة، وخارج النقد: وأنتم لا تستطيعون أن تتكلموا « عن » مثل هذا النص. ولكنكم تستطيعون أن تتكلموا فقط « في » هذا النص، وأن تنهجو منهجه. كما يمكنكم أن تلجوا في سرقة أدبية مدلهة، وأن تؤكّدوا بشكل هستيري فراغ المتعة (وليس لكم أن تكررروا بشكل استحواذي حرفية اللذة).

ثمة أسطورة صغيرة، تميل إلى جعلنا نعتقد أن اللذة (وخاصة لذة النص)، إنما هي فكرة يمينية. وفي اليمين، وبالحركة نفسها، نهم اليسار بكل ما هو مجرد، وممل وسياسي لنحتفظ باللذة كل لنفسه: أهلاً بكم بيننا. أنتم يا من جئتم أخيراً إلى اللذة في الأدب. وأما في اليسار، وبدافع أخلاقي، فنزدري (متناسين سيجار ماركس وبريخت) كل « نفايات نزعة المتعة »، ونشك فيها. كذلك في اليمين، فإننا نطالب باللذة لنجعلها مضادة للعقلانية

والكهنوت: هذه هي الأسطورة الرجعية القديمة، الأسطورة التي تجعل القلب مضاداً للرأس، والانطباع مضاداً للاستدلال «والحياة» مضادة «للتجريد» (البارد): ويجب على الفنان اتباع المبدأ المشؤوم لدييوسي « أن يبحث بتواضع لكي يصنع اللذة ». إن اليسار لجعل المعارضة واقعة بين « اللذة البسيطة » وبين المعرفة، والمنهج، والالتزام، والمعرفة (ومع ذلك: فماذا يكون لو أن المعرفة نفسها كانت لذة؟). ولقد نجد عند الجانبين هذه الفكرة الغريبة، وهي أن اللذة شيء بسيط. ولعله من أجل هذا، نطالب بها في جانب، ونختقرها في الجانب الآخر. غير أن اللذة، مع ذلك ليست عنصراً من عناصر النص، ولا هي نفاية ساذجة، كما أنها لا تتعلق بالمنطق الوضعي. إنها انحراف، وشيء ثوري، وغير اجتماعي في الوقت نفسه. ولا يمكن لأي جماعة، ولا لأي عقلية، ولا لأي لغة فردية أن تتعهدا. أتراها تكون شيئاً محايداً؟. إننا لنرى جيداً أن لذة النص شيء فضائحي: وليس ذلك لأنها غير أخلاقية، ولكن لأنها خيالية.

لماذا نجد في نص من النصوص، كل هذه الأبهة الكلامية؟. أيشكل ترف اللغة جزءاً من الثروات الزائدة،

ومن الإنفاق غير المجدي، ومن الضياع غير المشروط؟. وهل يشارك عمل كبير من أعمال اللذة (وليكن عمل بروست مثلاً) في الاقتصاد نفسه الذي تشارك فيه أهرامات مصر. وهل يكون الكاتب اليوم هو البديل المتخلف للمتسول، والراهب، والعباد البوذي: لا ينتج، ومع ذلك يتغذى؟ وقياساً على مجتمع الرهبان البوذيين، هل يصون المجتمع التجاري الطائفة الأدبية، بغض النظر عن العذر الذي يعطيه لنفسه، لا لأن الكاتب ينتج (فهو لا ينتج)، ولكن بسبب ما يستهلكه؟ إنها طائفة زائدة ولكنها لا تحلوا جلدوى.

تبذل الحدائثة جهداً مستمراً لكي تتجاوز التبادل: إنها تريد أن تتصدى لسوق الأعمال الأدبية (مبعدة ذاتها عن الإيصال الجماهيري)، كما تريد أن تتصدى للإشارة اللغوية (بإعفاء نفسها من المعنى، وبالجنون)، كما تريد أن تتصدى للجنس القويم (بالشذوذ الذي يختلس المتعة من هدف الانتاج). ومع ذلك، فلا شيء يمكن عمله: فالتبادل يسترجع كل شيء، ويروض ما يبدو أنه ينفيه: إنه يحجز على النص، ويضعه في دورة الإنفاق غير النافع، ولكنه قانوني: فإذا بالنص ينضم مجدداً إلى الاقتصاد الجماعي (وإن كان نفسياً) فقط: وهكذا يكون ليس نفع النص نفسه هو النافع في سند التبادل. ويقول آخر، إن المجتمع ليعيش حالة من الانشطار: هنا نص رفيع المستوى، منزه، وهناك شيء

تجاري، تكمن قيمته في مجانية هذا الشيء. ولكن المجتمع ليس لديه أي فكرة عنه: وإنه ليجهل فسادَه بالذات: « ولكل واحد من الطرفين المتخاصمين حصته: فالغريزة الجنسية تستحق الإشباع، وإن الواقع لينال الاحترام الذي يستحقه. ولكن فرويد يضيف: ليس ثمة أمر مجاني سوى الموت، كما يعرف الجميع ذلك ». وأما بالنسبة إلى النص، فلن يكون ثمة شيء مجاني سوى هدمه بالذات: يجب على المرء ألا يكتب إلا ليكون مُسترجعاً.

ربما يجب عليّ أن أكون مع من أحب. وأن أفكر في أمر آخر. بل وربما يجب عليّ أن أبتدع أفضل ما هو ضروري لعملي. وهذا هو حال النص أيضاً إنه سينتج في أفضل لذة، وإذا ما استطاع أن يجعلني أصغي بشكل غير مباشر، وكذلك إذا ما استطاع أن يسوقني لكي أرفع رأسي مراراً، وايضاً إذا ما استطاع أن يشدني لسماع شيء آخر. فأنا لست أسيراً لنص اللذة بالضرورة. فقد يكون فعله خفيفاً، ومعقداً، ومحكم التدبير، ومذهولاً تقريباً: إنه قد يكون حركة من الرأس مباغتة، مثل حركة عصفور، لا يسمع شيئاً مما نسمع، وهو يصغي لما لا نسمع.

لماذا يكون الانفعال غير ملائم للمتعة (لقد كنت أراه كلياً في الجانب الوجداني، والوهم الأخلاقي)؟ فهو اضطراب، ووهم تخم من تخوم الاضمحلال: إنه شيء فاسد تكتنفه واجهات جيدة التفكير. ولعله يكون الضياع الأكثر اعوجاجاً. فهو يناقض القاعدة العامة. تلك القاعدة التي تريد أن تعطي للمتعة صورة ثابتة: قوية، وعنيفة، وفظة: وتريد أن تحيلها على شيء عضلي، ووترى وقضيبي، وهي ما دامت ضد القاعدة العامة، فيجب الا ترك لأنفسنا سبيلاً توهمها فيه صورة المتعة. ويجب، كذلك، أن نقبل بالتعرف إليها في كل مكان ينبثق فيه اضطراب في الانتظام الغرامي (كالمتعة قبل نضجها، أو بعد فوات أوانها، أو المنفغلة...): أيكون الحب الانفعالي متعة؟ أم تراه يكون حكمة (أي حينما تفهم المتعة نفسها بعيداً عن أحكامها الذاتية المسبقة)؟

عبثاً نحاول: فالملل ليس بسيطاً. وإنه ليس بإمكان أحد (أمام عمل، أو أمام نص) أن يتخلص من الملل بحركة تدل على كدره، أو على الانتهاء منه. وكما أن لذة النص تفترض انتاجاً كاملاً غير مباشر، فإن الملل كذلك لا

يستطيع أن يستفيد من أي عفوية: إذ ليس ثمة ملل صادق: وإذا كان النص — الثغثة يبعث الملل في، فذلك لأني، في الواقع، لا أحب الطلب. ولكن ماذا لو أنني كنت أحبه (وإذا كانت لدي شهية أمومية)؟ ليس الملل عن المتعة ببعيد: إنه المتعة مرئية من ضفاف اللذة.

إنه كلما كانت الحكاية مروية بشكل أكثر لياقة، ومحكية جيداً، من غير خبث، وبلهجة محلاة، فإنه سيسهل قلبها، وتسويدها، وقراءتها بالمقلوب (كما فعل ساد حين قرأ السيدة دي ساغ). وبما أن هذا القلب إنتاج مجرد، فإنه ينمي لذة النص بشكل رائع.

قرأت في بوفار وبيكوشي جملة تسرني: « ثمة أعظية، وشراشف، ومناشف معلقة عمودياً، ومربوطة بنجبال تشدها أوتاد خشبية ». إني لأذوق هنا دقة مبالغاً فيها، ونوعاً من

الإحكام اللغوي المهوروس ، وحنوناً من الوصف ( الأمر الذي نجده في نصوص آلان روب غرييه ) . وإننا لنشاهد هذا التباين . فاللغة الأدبية مهتزة ، ومتجاوزة ، ومجهولة ، لأنها تقوم نفسها باللغة « الصافية » ، باللغة الأساس ، بلغة القواعديين ( إن هذه اللغة ، كما هو معلوم ، ليست سوى فكرة ) . إن الإحكام المقصود هنا لا ينتج من زيادة العناية . ذلك لأنه لا يمثل فضل القيمة بلاغياً — تماماً كما لو أن الأشياء تنتقل بوصفها من أحسن إلى أحسن — ولكنه الإحكام الذي ينتج من تغيير في القانون : إن النموذج ( البعيد ) للوصف لم يعد الخطاب الخطبة ( فنحن لا « نرسم » أي شيء ) ، ولكنه نوع من الصفة المعجمية .

النص ، في أصله ، حرز . وإن هذا الحرز ليرغبني . والنص يختارني ، أداته في ذلك ترتيب كامل لشاشات خفية ، وتدير منظم لمحاكات انتقائية : فثمة المفردات ، والمراجع ، وقابلية المقروء للقراءة ، إلى آخره . ويوجد الآخر دائماً ، إنه المؤلف . وإنه ليوجد ضائعاً في وسط النص ( وليس خلفه كما تكون آلهة الآليات ) .

لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة : واختفى شخصه المدني ، والانفعالي ، والمكون للسيرة . كما أن ملكيته قد انتهت . ولذا ، فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي ، والتعليم ، والرأي العام لقيموا قصتها ويجددوها : ولكنني في النص لأرغب في المؤلف ، بأي شكل من الأشكال : فأنا محتاج إلى صورته ( وهذه الصورة ليست تمثيلاً له ، ولا اسقاطاً عليه ) ، مثلما هو محتاج إلى صورتي ( وإلا فإنه « يتغنى » ) .

إن الأنظمة الإيديولوجية خيال ( إنها أشباح مسرحية ، كما كان يمكن لبيكون أن يقول ) ، وإنها لروايات ، ولكنها روايات كلاسيكية مزودة بعقد ، وأزمات ، وشخصيات طيبة وخبيثة . ( غير أن الجانب الروائي يختلف عن ذلك : إنه تقطيع لا بنية فيه ، وبعثرة للأشكال : إنه المايا\* ) .

---

\* — المايا : في فلسفة شوبنهاور مجموع الأوهام التي تخفي عنا قدرنا ( م . عن المنهل ) .

ويحاول كل خيال تدعمه لغة اجتماعية ، وفضة اجتماعية أن ينطبق عليها : الخيال ، هو هذه الدرجة من الكثافة التي يصبح لغة فيها ، وذلك عندما يكون قد أخذ ، بصورة استثنائية ، ووجد فيما أخذ ، طبقة كهنوتية ( قسيسين ، ومثقفين ، وفنانين ) تتكلم هذه اللغة اعتيادياً وتشرها .

« فوق كل شعب من الشعوب ، ثمة أسماء من المفاهيم موزعة توزيعاً رياضياً . وإنه ليدرك بضغط من الحقيقة ، من الآن فصاعداً ، أن أي إله مفهومي ، يجب ألا يكون البحث عنه في أي مكان خارج فلكه » ( نيتشه ) : نحن جميعاً أسرى حقيقة اللغات ، وهذا يعني أننا واقعون في تعدد اقليميتها ، ومدفوعون إلى التنافس الرائع الذي ينظم مجاوراتها . وذلك لأن كل لهجة إنما تقا تل لتحظى بالسيطرة . فإذا ما انتهت إليها السلطة ، انتشرت في كل

مجاري الحياة الاجتماعية وأمورها اليومية ، لتصبح بذلك سائدة وطبيعية : إنها اللهجة غير السياسية ، كما هو الزعم ،

لرجال السياسة ، ووكلاء الدولة ، وإنها أيضاً لغة الصحف ، والإذاعة ، والرأي ، والمحادثة . ولكن حتى خارج السلطة ، وضدها ، فإن المنافسة تلد مجدداً ، وإذ ذاك تنقسم اللهجات ، وتتصارع فيما بينها . وثمة مكان لا يرحم ينظم حياة اللسان ، ذلك لأن اللسان يأتي من مكان ما . إنه المكان المحارب .

إن عالمَ اللسان ( الفلك اللغوي ) لي طرح نفسه  
وكأنه صراع كبير ومستمر بين ذهنيات هذيانية . وإن  
الأنظمة وحدها هي التي تبقى ( الأخيلة ، واللهجات ) .  
وإنها لتبقى ابداعية بما فيه الكفاية لكي تنتج آخر صورة ،  
أي تلك التي تسم الخضم بلفظ نصف علمي ، ونصف  
أخلاقي ، وكأنها نوع من أنواع الباب الدوار الذي يسمح  
بمشاهدة العدو ، وتفسيره ، وادائه ، وتقيمه ، واسترجاعه  
في الوقت نفسه . وبكلمة واحدة : إنه يجعل العدو يدفع  
الثمن .

وهكذا ، فإنه من بين جملة أمور أخرى ، نجد ترجمة  
الكتب المقدسة : فهناك لهجة ماركسية وإن أي معارضة ،  
بالنسبة إليها ، إنما هي معارضة طبقية . وثمة لهجة أخرى  
خاصة بالتحليل النفسي وإن أي انكار ، بالنسبة إليها ، إنما  
هو اعتراف . وهناك لهجة مسيحية . وإن أي رفض ،  
بالنسبة إليها ، إنما هو انحراف ، إلى آخره . ولقد يكون  
الاندهاش من أن لغة السلطة الرأسمالية لم تحتج ، للوهلة  
الأولى ، على مثل هذه الصورة لنظام ( اللهم ما عدا نوعاً  
من أشنع الأنواع ، يقال فيه عن المعارضين « المسممين »  
و « الموجهين آلياً » . ولقد يُفهم حينئذٍ أن ضغط اللغة  
الرأسمالية ( وهو ضغط قوي ) ليس من النوع الهذيانى ، ولا  
النظامي ، ولا البرهاني ، ولا المترابط : إنه تزفيت شرس ،  
إنه السائد ، إنه طريقة من طرق اللاشعور : إنه ، بإيجاز ،

الإيديولوجيا في جوهرها .

ولكي تتوقف هذه الأنظمة الناطقة عن الإذهار  
والإزعاج ، فلا سبيل سوى سكنى واحد منها . وإلا يكن  
ذلك ، فإن السؤال سيكون : وأنا ، وأنا ، ما أنا فاعل بكل  
هذا ؟

النص لا مكاني . فإن لم يكن ذلك في استهلاكه ،  
فلا أقل من أن يكون في انتاجه . إنه ليس لهجة ، ولا  
خيالاً . فالنظام فائض فيه ومنحل ( وإن لهذا الفيض ولهذا  
الانحلال إيدلالياً Significance ) . وإنه لينهل من هذا  
اللامكان حالة غريبة ويوصلها إلى قارئه : فهو مُبَعَّدٌ وساكن  
في الوقت نفسه . ولذا كانت ، في حرب اللغات ، لحظات

هادئة . وإن هذه اللحظات هي النصوص ( تقول إحدى شخصيات بريجت : الحرب لا تنفي السلام . ذلك أن للحرب لحظات هادئة ... ويمكن للمرء أن يترع كأساً من البيرة بين مناوشتين ) .

وهكذا ، فإن لذة النص ممكنة دائماً بين هجوميين كلاميين ، وبين نظامين . ولن تكون اللذة استراحة ، ولكنها ستكون ممراً غير لائق — مفككاً — للغة أخرى . كما ستكون تمريناً لعلم مختلف لوظائف الأعضاء .

لا تزال بطولات كثيرة زائدة في لغاتنا . وثمة اثاره ، في أحسن اللغات — وإني لأفكر بلغة باتاي — لبعض العبارات . كما أن هناك نوعاً من البطولة الماكرة . وأما لذة النص ( وممتعة النص ) ، فهي على العكس من ذلك . إنها احماء مفاجيء لقيمة الحرب ، وتقليل عابر لأظافر الكاتب ، ووقفه « للقلب » ( للشجاعة ) .

كيف يمكن لنص مكون من اللغة أن يكون خارج اللغة ؟ . وكيف السبيل إلى اخراج ( أن نضع خارجاً ) لهجات العالم من غير أن نلجأ إلى لهجة أخيرة ، تكون فيها كل اللهجات الأخرى مروية ، أو محكية ؟ . إنني منذ اللحظة التي أسمى فيها ، أجعل لنفسي اسماً : أي أصبح صيداً في شرك تنافس الأسماء . فكيف يمكن للنص أن « ينجو بنفسه » من حرب التحليل ، ومن اللهجات الاجتماعية ؟ يكون ذلك بإضعاف يقوم به عمل تدريجي .

يقضي النص ، بادئ ذي بدء ، على كل لغة واصفة . وبهذا ، يكون نصاً : فليس ثمة صوت ( علم ، أو سبب ، أو مؤسسة ) يقوم خلف ما يقول . ثم إن النص بعد ذلك ، ليهدم هدماً كاملاً ، يبلغ حد التناقض ، فته الاستدلالية الخاصة ، ومرجعه اللساني الاجتماعي ( جنسه ) : فيكون « المهرج الذي لا يضحك » ، والسخرية التي لا تنقاد ، والبهجة من غير روح ولا صوفي ( ساردي ) . وإنه ليكون قولاً متمثلاً به من غير قوسين يحفانه . ويمكن للنص أخيراً ، إذا رغب في ذلك ، أن يشن غارة على البني المقدسة للغة نفسها ( الصناعية البحتة ) : سواء أكان ذلك معجماً ( وهو عبارة عن كلمات مستحدثة بكثرة ، وألفاظ منضدة ، ومفردات مستنسخة ، كتبت حروفها بحروف لغة أخرى ) ، أم كان نحواً ( لم تعد هناك خلية منطقية ، ولا جملة ) .

إن المقصود بالإحالة ( وليس بالتحويل فقط ) ، هو إظهار حالة من الكيمياء الخيالية\* pierre philosophe للمادة اللغوية . وإن هذه الحالة الخارقة ، وهذا المعدن المتوهج ، خارج كل أصل وخارج أي إيصال ، لهُ شيء من اللسان ، وليس لساناً من الألسنة ، وإن كان مفصلاً ، ومحاكياً ، ومتخذاً هزواً .

إن التفاضل في لذة النص ، لا يقوم على أساس ايديولوجي : ومع ذلك ، فإن هذه السفاهة لا تتم عن أصل ليرالي ، ولكنها تتم عن انحراف : فالنص وقراءته شيئان منفصلان . وما هو فائض ومكسور ، إنما هو الوحدة الأخلاقية التي يلح المجتمع على وجودها في كل إنتاج إنساني . ولقد نقرأ نصاً من نصوص ( اللذة ) كما الذبابة حين تطير في حجم الغرفة : إنها إذ تطير ، تضرب بكوعها

---

\* — Pierre Philosophe = حجر الفلاسفة : ( حجر كيميائي خيالي اعتقد أصحاب الكيمياء القديمة أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب وفضة أو إلى إطالة الحياة ) . ( م — المنهل ) .

ضربات فظة ، ومحددة خطأ . فتبدو منشغلة من غير جدوى : والإيديولوجيا كذلك ، إنها تعبر فوق النص وقراءته كالوجه إذ يكسوه التورد ( وإن بعضهم ليتذوق هذه الحمرة في الحب ، تذوقاً شهوانياً ) . ألا وإن لكل كاتب لذة توردات غبية ( بالزك ، زولا ، فلوير ، بروس : وربما لا نجد أحداً حافظاً لماء وجهه سوى مالارميه ) : فالقوى المتضادة ، في نص اللذة ، ليست في حالة كبت ، ولكنها في حالة صيرورة : إذ لا شيء يعد بالفعل خصماً ، لأن كل شيء متعدد . وإني لأعبر الليل الرجعي خفيفاً . فإذا تأملنا ، مثلاً ، رواية زولا « خصوبة » فس نجد أن الإيديولوجيا ظاهرة جهاراً ، ولزجة بشكل خاص : إنها ذات صبغة طبيعية ، وعائلية ، واستعمارية . ولكن هذا لا يمنع أن أتابع قراءتي للكتاب . أهذا اعوجاج تافه ؟ . لعنا نجد مخيفاً تلك القدرة المحكمة التي تنقسم الذات فيها فتقسم قراءتها ، وتقاوم عدوى الحكم ، وتناهض كناية القناعة : أ يكون هذا لأن اللذة تجعل المرء موضوعياً ؟ .

إن بعضهم يريد نصاً (فتأ، لوحة) من غير ظل،

ومقطوعاً عن « الإيديولوجيا المهيمنة ». ولكن هذا يدل على أنهم يريدون نصاً لا خصوصية فيه، ولا انتاجية له. إنهم يريدون نصاً عميقاً (انظروا أسطورة المرأة من غير ظل). ألا إن النص يحتاج إلى ظله: هذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا، وقليل من العرض، وقليل من الذات: وهذه أشباح، وأورام، وآثار. إنها سحاب ضروري: ولا مندوحة للهدم من أن ينتج تضاده الخاص: مضيء / مظلم.

(نقول عادة: « الإيديولوجيا المهيمنة ». وهذه عبارة غير محددة. ذلك لأننا نتساءل فنقول: ما هي الإيديولوجيا؟. وسنجد الجواب إنها الفكرة المهيمنة من حيث هي فكرة: وإن الإيديولوجيا لا تستطيع أن تكون مهيمنة. وإذا كان صواباً أن نتكلم عن « إيديولوجيا طبقة مهيمنة »، فلأن ثمة طبقة تمت الهيمنة عليها موجودة، فسيكون أيضاً بعيداً عن المنطق أن نتكلم على « إيديولوجيا مهيمنة »، لأنه لا توجد إيديولوجيا مهيمن عليها: وإذا نظرنا إلى « المهيمن عليهم »، فنسجد أن لا شيء لديهم، ولا حتى أي إيديولوجيا. ولو كان الأمر بخلاف ذلك تحديداً، لوجدنا — وهذه هي الدرجة النهائية للاستلاب — أنهم مضطرون أن يستعبروا إيديولوجيا (لكي يبدعوا رموزهم، وإذن لكي يعيشوا) الطبقة التي تهيمن عليهم. غير أن الصراع الاجتماعي لا يمكن أن يرد إلى صراع بين إيديولوجيتين متنافستين: فهذا هدم لكل إيديولوجيا تطرح

يجب رصد عوالم التخيل اللغوي جيداً، بمعنى أنه يجب أن نرصد: الكلمة بوصفها وحدة فريدة، وجوهرأ فردأ سحريأ. وأن نرصد الكلام بوصفه أداة للفكر أو تعبيرأ عنه. ويجب كذلك أن نرصد الكتابة بوصفها نسخأ للكلام، والجملة بوصفها قياسأ منطقيأ مغلقأ. كما يجب أن نرصد قصور اللسان أو رفضه بوصفه قوة أولية، عفوية، وتداولية. وكل هذه الأشياء المصطنعة إنما أخذها عالم التخيل العلمي على عاتقه (العلم بوصفه متخيلاً): إن اللسانيات لتعبر جيدأ عن حقيقة اللسان، ولكنها تقول هذا فقط: « يجب ألا يكون أي وهم واع قد ارتكب »: وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذا هو تعريف التخيل نفسه: لا شعور اللاشعور.

لقد أصبحت المهمة الأولى في علم اللغة أن يعاد فيه إنشاء ما لا يُعزى إليه إلا عرضاً، أو احتقاراً، أو ما يُرفض أن يأتي منه غالباً: مثل علم الاشارة (الأسلوبية، والبلاغة، كما يقول نيتشه)، والممارسة، والفعل الأخلاقي، و« الحماسة »

(يقول نيتشه هذا أيضاً). وإنما المهمة الثانية أن نضع في العلم مرة أخرى ما يتعارض معه: هنا يكون النص. فالنص هو اللسان من غير تخيل. وهذا هو ما ينقص علم اللغة لكي تكون أهميته العامة ظاهرة (وليس خاصيته التقنية). إن كل ما صار لثوه مسموحاً به في اللسانيات، أو مرفوضاً رفضاً باتاً (بوصفها علماً مقنناً، ووضعيّاً)، كالإدراك والمتعة، إنما يكون هنا تحديداً هو الأمر الذي يبعد النص عن تحييلات اللسان.

لا يمكن لأي «أطروحة» عن لذة النص أن تكون ممكنة. إذ كل ما يدور حول هذا الأمر لا يتعدى كونه تفتيشاً (استبطاناً)، وهو يدوم طويلاً. فيالها من غبطة نقية! ومع ذلك، فيأتي، في مقابل كل شيء وضد كل شيء، لأستمع بالنص.

ألا توجد أمثلة على الأقل؟ يمكننا أن نفكر في حصاد دلالي هائل: سنجمع فيه كل النصوص التي حصل أن أحدثت لذة لشخص ما (بغض النظر عن مصدر هذه النصوص). وسنظهر هذا الجسد النصي (إنه المدونة: وهذا تعبير جيد). فهو يشبه قليلاً التحليل النفسي حين يعرض الجسد الشهواني للإنسان. ومع ذلك، فإننا نستطيع أن نخشى

عملاً كهذا. ذلك أنه قد لا ينتهي إلا إلى تفسير النصوص التي تم جمعها. وحينئذ سيصاب المشروع بتفريع لا مفر منه: فاللذة إذ لا تستطيع أن تعبر عن نفسها، ستدخل في الطريق العام للحوافز التي لن يكون أي واحد منها حافزاً نهائياً (وإذا تعلقت هنا ببعض لذات النص، فهذا لأني أمر عرضاً، وليس بشكل منتظم)، وأقول بكلمة واحدة إن عملاً كهذا لا يستطيع أن يكتب. وأنا لا أستطيع إلا أن أدور حول مثل هذا الموضوع. وإن تنفيذه تنفيذاً موجزاً، وفي عزلة، سيكون حينئذ أفضل من تنفيذه تنفيذاً جماعياً وإلى ما لا نهاية. وكذلك، فإنه من الأفضل أن نتخلى عن المرور من القيمة، التي هي أساس التأكيد، إلى القيم التي هي آثار ثقافية.

إن الكاتب بوصفه مخلوقاً لسانياً، ليؤخذ في حرب الخيال (اللهجات). ولكنه لن يكون فيها سوى لعبة. ذلك لأن اللسان الذي يكونه (الكتابة) هو دائماً خارج المكان (أي لا مكان). فبالأثر البسيط لتعدد المعاني (مرحلة بدائية للكتابة)، يكون الالتزام الحزبي لكلام أدبي قد أصبح موضع شك من أصله. أما الكاتب، فيجري دائماً على أعقاب

المهمة العمياء للنظم، وإنه لفي انحراف. فهو جوكر، ومانا\*  
 ودرجة الصفر، وهو موت البريدج\*\* : إنه ضروري للمعنى  
 (للمعركة)، ولكنه محروم هو نفسه من معنى ثابت. وإن  
 مكانه، وقيمه (التبادلية) لتتغير تبعاً لحركات التاريخ،  
 وضرريات النضال التكتيكية: فقد يُطلب منه كل شيء / أو  
 لا يُطلب منه أي شيء: شأنه في ذلك شأن الميشوتوكي في  
 ديانة الزن. إنه ليس لديه رغبة في أخذ شيء، اللهم ما عدا  
 المتعة المنحرفة للكلمات (ولكن المتعة لم تكن قط مغناً: إذ  
 لا شيء يفصلها عن الأب، ولا عن الحسارة). والمفارقة  
 هي: أن مجانية الكتابة هذه (التي تقارب، بالمتعة، مجانية  
 الموت)، يجعلها الكاتب صمناً: إنه ينكمش، ويتعصّل،  
 وينكر الانحراف، ويكبح المتعة: إنهم ثلثة، أولئك الذين  
 يناهضون القمع الأيديولوجي، والقمع الشبقي في الوقت  
 نفسه (إنه، بالطبع ذلك القمع الذي يحمل المثقف وزنه على  
 كاهله: أي على لغته الخاصة).

---

\* — Mana ( مانا ) : قوى الطبيعة ( في الأديان البدائية . قوة خفية هي في رأي علماء الاجتماع أصل فكرة السبب ( م . المنزل ) .  
 \*\* — Bridge ( بريدج ) : لعبة ورق .

وأنا أقرأ نصاً ذكره ستندال (ولكنه ليس له) (\*)،  
 وجدت بروس متمثلاً في جزيئة صغيرة: لقد كان مطران  
 ليسكار يشير إلى ابنة أخي نائبه الأسقف بسلسلة من  
 اللفتات النفسية (يا ابنة أخي الصغيرة، يا صديقي  
 الصغيرة، يا سمرائي الجميلة، آه أيتها الحلوى الصغيرة!) التي  
 تحيي في ذكرى قول توجهت به اثنتان من سعاة البريد في  
 فندق بعلمك الكبير إلى الراوي وهنّ ماري جينيت،  
 وسيليس ألباري: (أوه! أيها الشيطان الصغير، إن شعرك  
 كريش طائر أبو زريق، أوه، أي دهاء عميق! آه للشباب! آه  
 للبشرة الجميلة!).

ولقد قرأت في مكان آخر ، ولكن بالطريقة نفسها:  
 أشجار التفاح النورماندية المزهرة عند فلوير، وذلك انطلاقاً  
 من قراءتي لبروست. وإني لأتذوق سلطان الصياغات،  
 وانقلاب الأصول، والمرح الذي يأتي بنص سابق من نص  
 لاحق. وإني لأفهم أن مؤلفات بروس الأدبية، إنما هي  
 مؤلفات مرجعية، هذا على الأقل بالنسبة إليّ. كما أفهم أيضاً  
 أنها نسق انتاجي عام، ورسم تأملي لنشأة الكون الأدبي كله.  
 وهكذا كانت رسائل مدام دي سيفيني بالنسبة إلى جدة  
 الراوي. وهكذا أيضاً كانت روايات الفروسية بالنسبة إلى

\* — مشهد من حياة أتناز أوجر . نشرتها ابنة أخيه ، في « مذكرات  
 سائح » (1) ، ص ٢٢٨ — ٢٤٥ . ستندال الأعمال الكاملة . منشورات  
 كالان لبني (١٨٩١) .

دون كيشوت، إلى آخره. وإن هذا الأمر لا يعني بتاتا أني مختص بهروست: فهروست هو من يأتي، وليس هو من أناديه. إنه ليس سلطة، ولكنه مجرد ذكرى مستديرة. وهذه هي خاصة النص المتداخل: إنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي. ولا فرق في ذلك: أن يكون هذا النص هو بهروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرأي: فالكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة.

إذا طرقتم مسباراً فأدخلتموه في الخشب، فإن مقاومة الخشب ستختلف بحسب المكان الذي أدخلتموه فيه: ويقال في هذه الحالة ليس الخشب متشاكلاً، والنص أيضاً، ليس متشاكلاً: فالجوانب، والشق، أشياء غير مرئية فيه. ويجب على الفيزياء (الحالية) أن تقوم نفسها لكي تتناسب مع سمة اللامشاكلية لبعض الأوساط، وبعض العوالم. كما يجب أيضاً على التحليل البنوي (السيولوجي) أن يعرف أدق مقاومات النص، وأن يعرف الرسم غير المنتظم لعروقه.

ليس هناك موضوع واحد له علاقة ثابتة باللذة (انظر لا كان فيما يخص سعاد). ومع ذلك، فإن هذا الموضوع موجود بالنسبة إلى الكاتب. إنه ليس اللسان، ولكنه اللغة، أي اللغة الأم. فالكاتب شخص يلعب مع جسد أمه (أحيل إلى بلينييه فيما كتبه عن لوتريامون وماتيس): وذلك لكي يجده ويزينه، أو لكي يقطعه ويحمّله قطعاً يمكن التعرف عليها بوصفها قطعاً من الجسد: واتي لأذهب إلى حد المتعة بتشويه اللغة. وسيطلق الرأي العام صرخات عالية، لأنه لا يريد أن « تشوّه الطبيعة ».

لعلنا نقول إن الكتاب، بالنسبة إلى باشلار، لم يكتبوا قط شيئاً: فثمة قطعة غريبة، بها كانت قراءتهم فقط. وهو حين رأى هذا الرأي، فقط أسس نقداً للقراءة خالصاً، وجعله في اللذة مؤسساً: وأما نحن، فنزتبط بممارسة متجانسة (زلقّة، مرحة، لذيدة، متوحدة، متلهلة). وإن هذه الممارسة لتغمرنا رضى: إنها قرأ — حلم. وهكذا مع باشلار، نجد أن الشعر (وكانه حق مجرد لإبطال الأدب، والغناء المعركة) يدخل جميعه في حساب اللذة. ولكن ما إن يصبح العمل مُدرَكًا في أنواع من الكتابة حتى يعلو صرير

اللذة، وتسجل الشهوة حضورها، ويتعدد باشلار.

إنني أهتم باللسان، لأنه يجرحني أو يسحرني. ولعل شبقاً طبقياً يكمن في هذا. ولكن إلى أي طبقة ينتمي؟. إلى الطبقة البرجوازية؟ ليس لهذه الطبقة أي تذوق لساني. وهو لم يعد يشكل في نظرها ترفاً، أو عنصراً من عناصر فن العيش (موت الأدب «العظيم»)، ولكنه غدا أداة فقط، أو زينة (تمذلقاً). أتراه ينتمي إلى الطبقة الشعبية؟ إننا لنجد هنا غيبة لكل نشاط سحري أو شعري: لم يعد ثمة كرنفال، ولم يعد أحد يلعب بالكلمات. فلقد ماتت الاستعارات، وسادت القوالب الجاهزة التي تفرضها ثقافة البرجوازية الصغيرة. (ليس للطبقة المنتجة بالضرورة لسان تضع فيه ما تمثله من دور، أو قوة، أو فضيلة. ونستنتج من هذا أن ثمة تفككاً في التضامن، وتفككاً في معرفة الغير. وإنه لقوي جداً هنا، ومعدوم هناك. وهذا نقد للوهم الشمولي: ذلك أن أي جهاز، إنما يسعى أولاً إلى توحيد اللسان، ولكن لا يجب احترام الكل).

بقيت جزيرة صغيرة: إنها النص. أتكون فيها للمصطفين والمثقفين دار نعيم. ربما تكون اللذة، أما المتعة فلا.

أنا متأكد أنه لا يمكن لأي إدلال (Significance) (أي متعة) أن يُنتج في ثقافة جماهيرية (إذ يجب أن تميز هذا الإدلال من الثقافة الجماهيرية كما يميز الماء من النار). والسبب في ذلك، أن نموذج هذه الثقافة هو الرجوازية الصغيرة. وإن ما يكون تناقضنا الخاص (التاريخي)، هو أن الإدلال (المتعة) قد دخل كله في ملجأ من الخيار المفرط: فإما أن يكون ضمن ممارسة لنخبة المثقفين (وهي وليدة خور الثقافة الرجوازية)، وإما أن يكون ضمن فكرة طوباوية (وستكون هذه الفكرة فكرة لثقافة قادمة، تنبثق من الثورة الجذرية، لم يسمع بها أحد، غير مرئية، لا يعرف عنها من يكتب اليوم سوى شيء واحد: إنه لن يدخلها كما دخلها موسى).

ثمة سمة غير اجتماعية للمتعة. إنها الضياع للحياة الاجتماعية. ومع ذلك، فلن يستتبع هذا أي ارتكاس نحو الذات (الذاتية)، ونحو الشخص، ونحو العزلة: إذ كل شيء يضيع بأكمله. إن هذا هو قاع السرية الأعمق. إنه ظلمة السينما.

تتفق كل التحليلات الاجتماعية الإيديولوجية على السمة الوصفية للأدب (وهذا ما يخفف قليلاً من ملاءمتها): وستكتب العمل في النهاية دائماً، مجموعة اجتماعية خائبة أو عاجزة، كانت قد وضعتها خارج المعركة ظروف تاريخية، واقتصادية، وسياسية. وسيكون الأدب هو التعبير عن هذه الحثية.

تنسى هذه التحليلات (وهذا طبيعي، لأنها تفسيرات مؤسسة حصراً على البحث عن المعنى) قفا الكتابة الراجع: المتعة: إنها متعة تستطيع أن تنفجر عبر القرون، خارج بعض النصوص المكتوبة، تمجيداً للفلسفة الأكثر كآبة وشوْماً.

إن اللسان الذي أتكلم به في نفسي لا ينتمي إلى زمني : إنه ، بطبيعته ، اصطدام مع الشك الإيديولوجي . ويجب عليّ ، إذن ، أن أناضل معه . وإنني إذ أكتب ، فلاأني لا أريد ما أجد من الكلمات : إنني أكتب اختلاساً . ويكون هذا اللسان قبل الأخير هو لسان لذتي في الوقت نفسه ! إنني أقرأ زولا على طول الأمسيات . كما أقرأ

برؤست، وفيرن، ومونت — كريستو، ومذكرات سائح.  
وإني لأقرأ، في بعض المرات، جوليان غرين. إن هذه هي  
الذي، ولكنها ليست متعتي: فحظ هذه لا يأتي إلا مع  
الجديد المطلق. ذلك لأن الجديد وحده هو الذي يهز  
الوعي (يلغيه). (هل هو سهل؟ أبداً: إن الجديد لا  
يكون في تسع حالات من عشر سوى قالب مكرر عن  
الجددة).

ليس الجديد دُرْجة. إنه قيمة، وأساس لكل نقد:  
فتقييمنا للعالم لم يعد ينصب مباشرة على الأقل، كما هي  
الحال عند نيتشه، على التعارض بين نبيل ووضيع، ولكن على  
القديم والجديد (لقد بدأ شبق الجديد في القرن الثامن عشر:  
وإنه لتحويل طويل، لا يزال يغد السير).

لم تعد أمام المرء سوى طريقة واحدة لكي ينجو من  
استلاب المجتمع الحاضر: إنها الهروب إلى الأمام. فكل  
لسان قديم معرض للخطر، وكل لسان ما إن يتكرر حتى  
يصبح قديماً. وإذا كان هذا هكذا، فإن اللسان المحبّر (أي

اللسان الذي ينتج نفسه ويتنشر تحت حماية السلطة ( إنما هو لسان مكرر دستورياً . وعلى هذا ، فإن كل مؤسسات اللسان الرسمية ، إنما هي آلات لتكرار القول مراراً : فالمدرسة ، والرياضة ، والدعاية ، والكتب الجماهيرية ، والأغنية ، والأخبار ، تعيد دائماً قول البنية نفسها ، والمعنى نفسه . كما تعيد غالباً قول الكلمات ذاتها : ذلك لأن القالب القولي المكرر إنما هو صنعة سياسية ، وهو الصورة العظمى للإيديولوجيا ، ويكون الحديد في مقابل هذا هو المتعة ( يقول فرويد : « إن الحديد ليشكل عند البالغ دائماً شرط المتعة » ) . وعن هذا ، ينتج المظهر الحالي للقوى : فمن جهة ، ثمة عملية تسطيح جماهيرية ( وهي مرتبطة بالتكرار اللساني ) — إنه يستطيع أن يقوم خارج المتعة ، ولكنه حتماً لا يستطيع أن يقوم خارج اللذة — وهناك ، من جهة أخرى ، احتداد ( هامشي ، ومنحرف عن المركز ) يتجه نحو الجديد — إنه احتداد مستهام ، يستطيع أن يذهب إلى حد تحطيم الخطاب : إنه محاولة تاريخية لبعث المتعة المكبوتة تحت ركاب أقوال المكررة .

لا يقوم التعارض ( وهو سكين القيمة ) بالضرورة بين متضادات مخصصة لهذا ، ومساءة من أجل ذلك ( مثل المادية والمثالية ، الإصلاح والثورة ، إلى آخره ) ولكنها تقوم دائماً ، وفي كل مكان ، بين الاستثناء والقاعدة . أما القاعدة ، فهي الافراط ،، وأما الاستثناء فهو المتعة .

ونضرب على ذلك مثلاً : إنه لمن الممكن في بعض الأوقات دعم استثناء المتصوفة . دعم كل شيء ما عدا القاعدة ( العمومية ، قوالب الأقوال المكررة ، اللهجة : اللسان القويم ) .

ويمكننا ، مع ذلك ، أن ندعي عكس هذا ( غير أني لست الذي سيدعي هذا ) : إن التكرار ، هو نفسه ، يولد المتعة . وإن الأمثلة الإثنوغرافية\* لزاخرة : فثمة ايقاعات استحواذية ، موسيقى سحرية ، صلوات ، شعائر ، ابتهالات بوذية ، إلى آخره : ويعني التكرار المفرط الدخول في الضياع ، وفي الدرجة صفر من المعنى . ولكن إليكم هذا : لكي يكون التكرار شيقاً ، يجب أن يكون شكلياً ، وحرفياً . وإن هذا التكرار في ثقافتنا ، هذا التكرار البارز ( المفرط ) ليصبح بعيداً عن المركز ، ومدفوعاً نحو مناطق هامشية من الموسيقى . وإن الشكل غير الشرعي للثقافة الجماهيرية ، إنما هو التكرار المشين : تكرار المضامين ،

---

\* — الإثنوغرافية : علم يبحث في خصائص الشعوب (م) .

والترسيات الإيديولوجية ، ومحو التناقضات ، ولكن الأشكال السطحية تتغير : فثمة كتب على الدوام ، وبث اذاعي ، وأفلام جديدة ، وحوادث يومية . ولكنها ، جميعاً ، تحمل المعنى نفسه دائماً .

تستطيع الكلمة أن تكون شبقية بشرطين متعارضين ، على أن يكون كلاهما مفرطاً: إذا تكررت الكلمة تكراراً مبالغاً فيه ، أو على العكس من ذلك ، إذا كانت مباغته ، وغضة بجدتها ( ثمة كلمات تلمع في بعض النصوص ، وبها حضور مسلّ ، وغير لائق — وليس مهماً أن تكون مدعية للمعرفة . وهكذا ، فإني شخصياً لأتلذذ بجملة لاينتس: «... كما لو أن ساعات الجيب تسجل لها الأوقات كفاءة زمنية فيها من غير حاجة إلى عجالات ، أو كأنها الطواحين تطحن لها الحبوب خاصية طحنية فيها دون حاجة إلى شيء يشبه الرحى » ) .

إننا لنجد مادة المتعة نفسها في الحالتين ، أي في السلم ، والنقش ، والترخيم : أما ما هو محفور فمدكوك . وأما ما ينفجر فيفرفع .

إن القالب القولي ، هو الكلمة مكررة خارج كل سحر ، وكل حماسة ، كما لو أنها طبيعية ، أو كما لو أن هذه الكلمة تعود كل مرة ، بمعجزة ، لتكون ملائمة ، وذلك لأسباب مختلفة . وكأن التقليد يستطبع ألا يكون محسوساً وكأنه تقليد : ثمة كلمة تقال من غير تحفظ ، فتدعي الكشافة ، وتنسى إلحاحها الخاص . وقد أدلى نيتشه بهذه الملاحظة ، ورأى أن « الحقيقة » ليست شيئاً آخر غير تعزيز استعارات قديمة . حسناً ، إن القالب القولي ، في هذه الحالة ، هو طريق « الحقيقة » الحاضر ، وهو السمة الجلية التي تنقل الزينة المبتدعة إلى الشكل المقتن والملمز للمعنى . ( وسيكون جيداً أن يتصور المرء علماً جديداً للسانيات ، يدرس فيه ليس أصل الكلمات ، أو الاشتقاق ، ولا حتى انتشارها ، أو المفردة المعجمية ، ولكن تقدم تعزيزاتها ، وكشافتها على امتداد الخطاب التاريخي . إن هذا العلم سيكون من غير ريب علماً هداماً ، لأنه سيُظهر ، بالإضافة إلى الأصل التاريخي للحقيقة ، طبيعتها البلاغية واللسانية .

إن الحذر فيما يخص الأقوال المقبولة ( بوصفه مرتبطاً بمتعة الكلمة الجديدة أو بالخطاب غير الثابت ) إنما هو مبدأ من مبادئ التغيير المطلق . ذلك المبدأ الذي لا يحترم شيئاً ( سواءً كان هذا على مستوى المضمون أم على مستوى الاختيار ) . وإن الغثيان يُقبل لأن الوصل بين كلمتين مهمتين يجري بسهولة . ولكن ، ما إن يجري شيء بسهولة

حتى أمجره : وهذه هي المتعة . هل هذا انزعاج باطل ؟  
إننا لنجد في قصة ادغار ألان بو ، أن السيد  
فالدمار ، المحتضر مغناطيسياً ، يعيش كالخشب جفافاً  
بسبب تكرار الأسئلة التي تلقى عليه ( يا سيد فالدمار ، هل  
أنت نائم ؟ ) . ولكن هذه الحياة غير مستقرة : إنها الموت  
الكاذب ، الموت الشنيع . وهذا ليس نهاية ، لأنه الشيء  
الذي لا ينتهي ( من أجل حب الله ! — بسرعة ! —  
بسرعة ! — أنيموني ، — أو بسرعة ! أيقظوني بسرعة ! —  
أقول لكم إني ميت ! ) . إن الأقوال المقلوّبة ، هي هذه  
الاستحالة الغشائية للموت .

إن الاختيار السياسي ضمن الحقل الثقافي حيس  
للسان — إنه متعة إذن . ومع ذلك ، فإن اللغة لتنتلق ثانية  
في شكلها الأكثر قوة ( في الأقوال المقلوّبة سياسياً ) . إن  
هذا اللسان ، يجب ابتلاعه حينئذٍ من غير غشيان .  
ثمّة متعة أخرى ( في جوانب أخرى ) : إنها تقضي  
بعدم تسييس ما هو مسيس في الظاهر . كما تقضي بتسييس

ما هو غير ميسّر في الظاهر أيضاً . ولكن لا ، انظروا ، إننا نسيّس ما يجب أن يكون ميسّساً ، وهذا هو كل شيء .

العدمية هي : « تردي قيمة الأهداف العليا » .  
وإنها لوقت غير مستقر ، ومهدد ، لأن ثمة قيماً عليا أخرى تنتصب مباشرة ، وقبل أن تهدم الأولى ، لتأخذ مكانها . وأما النزعة الجدلية فلا تقوم إلا بربط إيجابيات متسابقة . والاختناق ينشأ عن هذا في قلب الفوضوية نفسها . فكيف يمكن إذن تنصيب عجز كل القيم العليا ؟ .  
أبالسخرية ؟ . إنها تنطلق دائماً من مكان ثابت .  
أبالعنف ؟ . إنه قيمة عليا ومن أكثر القيم تقيناً . أبالمتعة ؟ .  
أجل ، إذا لم تكن قد قبلت ، وبشرط ألا تكون عقودية . إن العدمية ، الأكثر منطقية ، ربما تكون مقنعة : إنها تكون ، بطريقة ما ، مبطنة في المؤسسات ، والخطب المحافظة ، والأهداف الظاهرة .

لقد أسرَّ إليَّ (آ) بأنه قد لا يحتمل أن أمه كانت فاجرة ،  
ولكنه قد يحتمل هذا من أيه . وأضاف : إن هذا لشيء  
عجاب ، أليس كذلك ؟ — وإنه ليكفيه اسم لكي تنقطع  
دهشته : إنه الأوديب . إن (آ) لقريب من النص في  
نظري ، لأن النص لا يعطي الأسماء — أو إنه يقصي الأسماء  
الموجودة . فهو لا يقول ( وإذا قال ، فمن خلف أي قصد  
مريب ؟ : الماركسية ، البرختية ، الرأسمالية ، المثالية ، الزن ،  
إلى آخره . فالاسم لا يأتي إلى الشفتين ، إنه مجزأ في  
الممارسة ، وفي الكلمات التي هي ليست أسماء . والنص  
حين يذهب إلى نهايات القول ، ضمن انتاجية لسانية لا  
تريد أن تختلط مع العلم ، فإنه يفكك التسمية . وإن هذا  
التفكيك ليقربه من المتعة .

وردت بعض الأطعمة مسماة في نص قديم ، انتهيت  
توأ من قراءته ( إنه مشهد من مشاهد حياة الكنيسة رواه  
ستندال ) : الحليب ، الفطائر ، جبنة بالقشدة الشانتي ،  
مربيات البار ، برتقال مالطي ، فريز مع السكر ، أتكون هذه

لذة لمجرد العرض ( يحسّ بها فقط القارىء النهم ) ؟. ولكني لا أحب الحليب ، ولا المأكولات المحلاة . ونادراً ما ألقى بنفسي في تفاصيل هذه المأكولات الخفيفة . فثمة شيء آخر يجري . وهو يرتبط ، من غير شك ، بمعنى آخر لكلمة « عرض » . فعندما يعرض شخص ، في مناقشة من المناقشات ، شيئاً ما على محدثه ، فإنه لا يقوم إلا بعرض الحالة الأخيرة للواقع ، أي لما هو مستعصٍ فيه على المعالجة . وكذلك الحال بالنسبة إلى الروائي . فهو حين يذكر الطعام ، ويسميه ، ويخبر عنه ( أي يتعامل معه بوصفه شيئاً جديراً بالذكر ) ، فإنه يفرض على القارىء الحالة الأخيرة للمادة ، أي ما لا يمكن تجاوزه فيها ، ولا رده ( وهذا بكل تأكيد ليس هو حال الأسماء التي ذكرناها سابقاً : ماركسية ، مثالية ، إلى آخره ) . هذا هو !. يجب ألا تسمع هذه الصرخة كما لو أنها اشراقة ذكاء ، ولكن كما لو أنها كانت الحد نفسه للتسمية والخيال . وبناء على ذلك ، قد يكون لدينا في النتيجة واقعيتان : الأولى ، تفكك « الواقع » ( أي ذاك الذي يثبت نفسه ولكنه لا يرى ) . والثانية ، تقول « الواقع » ( أي ذاك الذي يرى ولكنه لا يثبت نفسه ) . وإن الرواية التي تستطيع أن تخلط هاتين الواقعتين ، لتضيف إلى المدرك عقلاً من الواقع ذيلًا من الخيال غير واقعي ؛ وإنه لما يثير الدهشة أن يأكل الناس في عام ١٧٩١ « سَلْطَةَ البرتقال مع عرق قصب السكر » ، كما هو

الحال اليوم في مطاعنا : هذا مدخل للمقول التاريخي ،  
ولعناد الشيء ( البرتقال ، عرق قصب السكر ) في الوجود  
هنا .

يبدو أن فرنسياً من اثنين لا يقرأ . وهذا يعني أن  
نصف فرنسا محرومة — تحرم نفسها من لذة النص . وإننا لا  
نأسف مطلقاً على هذه النكبة الوطنية إلا من وجهة نظر  
انسانية . فالفرنسيون إذ يناون بجانبهم عن الكتاب ، إنما هم  
يتخلون عن ثروة أخلاقية ، وقيمة نبيلة . ولعله من الأفضل  
صنع هذا التاريخ المظلم ، والغبي ، والمأساوي لكل الملدات  
التي تعترض عليها المجتمعات أو تتخلى عنها : ثمة لذة  
ظلامية .

يبدو أنه حتى وإن وضعنا نص اللذة في حقل نظريته ،  
وليس في حقله الاجتماعي ( وهذا ما يؤدي إلى خطاب  
خاص ، لا يحتوي في الظاهر على أي هدف قومي أو  
اجتماعي ) فثمة استلاب سياسي يكون هو السبب : إنه  
يسقط حق اللذة ( بالإضافة إلى اسقاط حق المتعة ) في كل  
مجتمع تستحوذ عليه أخلاقيتان : الأولى وهي الغالبية ،

وتمثل التسطيح . الثانية وهي مجموعة الأقلية ، وتأخذ بالدقة ( سياسياً و / أو علمياً ) . فكأن فكرة اللذة لم تعد تستهوي أحداً . وإن مجتمعا ليبدو هادئاً وعنيفاً في آن واحد . وإنه ، على كل حال ، لمجتمع : عتین .

إن موت الأب يحرم الأدب كثيراً من لذائذه . وإذا لم يكن ثمة أب ، فما الحاجة إلى رواية القصص ؟ ألا تعود كل قصة إلى الأوديب ؟ ألا يعني الفعل روى أن يبحث المرء عن أصله ، وأن يجرب عن خلافاته مع القانون ، وأن يدخل في جدلية الختان والحقد ؟ أما اليوم ، فلقد رمينا جانباً بدفعة واحدة الأوديب والقصة : إننا لم نعد نحب ، ولم نعد نكره ، ولم نعد نروي . ولقد كان الأوديب ، بوصفه خيالاً ، يؤدي خدمة لشيء على الأقل : كان يؤدي إلى كتابة روايات جيدة ، كما يؤدي إلى سرد جيد . ( كتبت هذا بعد رؤية فيلم City Girl فتاة المدينة لمورنو).

إن كثرة كثيرة من القراءات منحرفة . وهي تستلزم حدوث مفارقة . فالطفل إذ يعلم أن أمه لا قضيب لها ، فإنه يعتقد في الوقت نفسه أن لها واحداً ( وقد أظهر فرويد مردودية هذا الاقتصاد ) . وكذلك ، فإن القارئ يستطيع أن يقول دون توقف : إني لأعلم جيداً بأن هذه ليست سوى كلمات ، ولكن مع ذلك ... ( إني لأنفعل تماماً كما لو أن هذه الكلمات كانت تقول الواقع ) . وإن القارئ المأساوي هو القارئ الأكثر انحرافاً من بين كل القراء : فأنا أعلم جيداً أن أوديب سيسقط عنه قناعه ، وأن دانتون سيعدم بالمقصلة ، ولكن مع ذلك ...

بالنسبة إلى القصة المأساوية التي نجهل نهايتها ، ثمة مسح للذة ، وتقديم للمتعة ( أما اليوم في الثقافة الجماهيرية ، فثمة استهلاك كبير « للمأساوي » ، وقليل من المتعة ) .

ثمة قرب بين المتعة والخوف ( فهل هو تطابق ) .  
وإن ما ينفرد من مثل هذا التقارب طبعاً ، ليس هو فكرة أن الخوف احساس مزعج — فهذه فكرة تافهة — ولكنه

احساس مشين برداءته. إنه المضروب عنه صفحاً في كل  
الفلسفات (إلا عند هوبز فيما أعتقد. إنه يقول: «لقد  
كان الخوف هو الهوى الوحيد في حياتي» ). ولذا ، فإن  
الجنون لا يرغب فيه ( ربما ، ما عدا الجنون الذي مضت  
دُرُجته : Le Horla ) ، وإن هذا ليمنع الخوف من أن يكون  
حديثاً : هذا رفض للمخالفة . وإنه لمن الجنون ترككم في  
عمار الوعي ، فهناك قدر أخير ، تبقى به الذات التي تخاف  
ذاتاً . غير أنها تعد ، في أعظم حد ، من الحالات العصبية  
( وتتكلم حينئذٍ على السأم ، تلك الكلمة النبيلة ، الكلمة  
العلمية : ولكن الخوف ليس هو السأم ) .

هذه هي الأسباب نفسها التي تقارب بين الخوف  
والمتعة : فالخوف هو السرية المطلقة ، وليس هو هذا لأنه  
« لا يباح به » ( واليوم أيضاً ، لا يوجد شخص مستعد  
لكي ييوح به ) ، ولكن لأنه إذ يجزىء الذات ، ويتركها  
غير منقوصة ، فإثماً لا نجد في تصرفه سوى دوال مطابقة :  
فاللغة الهاذية مرفوضة بالنسبة إلى ذلك الذي يصغي إليها  
وهي تصعد فيه . « وإنني إذ أكتب ، فللكي لا أكون  
مجنوناً » . غير أن ما يريد باتاي قوله هو أن يكتب الجنون .  
ولكن من يستطيع أن يقول : « إنني أكتب لكي لا  
أخاف » ؟ . إن الخوف لا يطرد الكتابة ، ولا يرغمها ، ولا  
ينجزها : إنها يتعايشان معاً منفصلين بفعل المتناقضات  
الأكثر سكوناً .

( نقول هذا ، دون أن نتكلم على حالة يحدث فيها فعل الكتابة خوفاً ) .

كنت ، في إحدى الأمسيات ، جالساً على كرسي في حانة من الحانات ، بين مستيقظ ونام . حاولت لاعبا أن أعد كل اللغات التي تبلغ سمعي : موسيقى ، محادثات ، فرقة الكراسي ، والكؤوس ، وجملة من الأصوات العالية التي ربما يكون مكانها المثالي في ساحة من ساحات طنجة ( فقد وصفها سيفيرو ساردي ) .

ولقد يتحدث هذا في أيضاً ( وهذا معروف جيداً ) . وإن هذا الكلام المسمى « كلاماً داخلياً » يشبه كثيراً ضوضاء الساحة ، وإنه يشبه كذلك هذا التدرج في الأصوات الصغيرة التي تأتي من الخارج : لقد كنت أنا نفسي مكاناً عاماً ، كنت سوقاً . وكانت الكلمات تمر عبري ، والتراكيب الصغيرة ، وأطراف الصيغ . فلم يكن لأي جملة أن تتشكل تماماً ، كما لو أن هذا الأمر كان هو قانون هذا اللسان . ولقد كان هذا الكلام الثقافي جداً ، والوحشي جداً في الوقت نفسه ، قاموسياً على وجه

الخصوص ، ومشتتاً . وكان يشكل في عبر تدفقه الظاهر ، انقطاعاً نهائياً : فهذه اللاحقة لم تكن شيئاً لا يمتلك قدرة بلوغ الجملة . إنها ربما كانت قبل الجملة . وهكذا ، فإن اللسانيات جميعاً ، تسقط فرضياً . ذلك لأن اللسانيات لا تؤمن إلا بالجملة ، ولقد أسندت إلى النحو الاسنادي كرامة مفرطة دائماً ( بوصفه شكلاً يقوم على المنطق ، والعقلانية ) . ولعلي أذكر هذه الفضيحة العلمية : لا توجد أي قواعد خاصة بضمير المتكلم ( قواعد بهذا الذي يتكلم ، وليس بهذا الذي يكتب . ولكي يكون البدء : قواعد الفرنسية المتكلمة ) . إننا متروكون للجملة ( ومن ثم لتركيب الجملة ) .

إن الجملة ترابية: وإنما لتستلزم أنواعاً من التبعية، والتعليق، والتعددية الداخلية. وبهذا يكون تمامها: فكيف يمكن لنظام ترابي أن يبقى مفتوحاً؟ إن الجملة قد تمت، وإنما لعل وجه التحديد: هذا اللسان عينه، الذي اكتمل. غير أن الممارسة في هذا الشأن، تختلف عن النظرية. ونظرية

(تشومسكي) تقول إن الجملة انتصاب لا يتناهى (أي قابلة للتنشيط بشكل لا يتناهى). ولكن الممارسة ترغم على إنهاء الجملة دائماً. « وإن كل نشاط إيدولوجي ليتمثل في شكل الجملة المنتهية تركيبياً. ولنأخذ، أيضاً، هذه العبارة لجوليا كريستيفا من قفاها: إن كل عبارة منتهية يتهددها الخطر بأن تكون إيدولوجية. وفعلاً، فإن سلطة الانهاء، هي التي تحدد التمكّن في بناء الجملة، وتعيّن — كما لو أن الأمر يتعلق بكيفية عمل عليا تم الحصول عليها بصعوبة — عوامل الجملة. فالمعلم هو شخص ينهي الجملة. والسياسي الذي يجري حواراً، يبذل جهداً مضمناً وملاحظاً لكي يتخيل طرفاً تنتهي عنده جملة: وماذا سيكون لو أنه فشل في ذلك؟ سيلحق الضرر بكل سياسته. والكاتب؟. يقول فاليري: «إننا لا نفكر بالكلمات، إننا لا نفكر بغير الجمل». وقد كان يقول هذا لأنه كاتب. ولقد يقال إنه كاتب، ليس عن ذلك الذي يعبر عن فكره، وعن انفعاله، أو عن تخيله عبر الجمل، ولكن عن ذلك الذي يفكر. بالجمل: إنه مفكر — جمل (وهذا يعني أنه ليس مفكراً تماماً، ولا صانع جمل تماماً).

إن لذة الجملة لذة ثقافية جداً، وإن هذه الصناعة

التي ابتدعها البلاغيون، والقواعديون، واللسانيون،  
والأساتذة، والكتاب، والآباء، إن هذه الصناعة لتقوم على  
الإيماء بشكل يشبه اللعب إلى حد ما . ولقد نلعب بشيء  
استثنائي. وتكون اللسانيات قد أشارت إلى موضع المفارقة  
فيه جيداً: إنه مبني بلا تغيير، ومع ذلك، فإنه متجدد إلى  
ما لانهاية: إنه شيء يشبه لعبة الشطرنج.  
الهمم إلا إذا كانت الجملة جسداً بالنسبة إلى بعض  
المنحرفين؟.

لذة النص. كلاسيكيات. ثقافة (إنه كلما ازدادت  
الثقافة، تعاضمت اللذة وتنوعت). ذكاء. سخرية، رقة،  
مسرة، تمكن، أمن: فن العيش. ويمكن للذة النص أن تعرف  
نفسها عبر الممارسة (من غير أن تتعرض لأي خطر من  
أخطار القمع): أما مكان القراءة وزمانها: فالبيت، والريف،  
ووجبة الطعام القرية، والمصباح، والعائلة.  
هنا حيث يجب أن تكون، أي بعيداً وليس بعيداً  
(بروست في الغرفة المورجة بالسوسن)، إلى آخره. وإن هذا  
لتعزيز رائع للذات (بحققه الاستيهام). وهو لا شعور مبطن.  
ويمكن لهذه اللذة أن تقال: ومن هنا يأتي النقد.

إن نصوص المتعة هي اللذة قطعاً، وهي اللغة قطعاً، وهي الثقافة قطعاً. إنها نصوص يكمن انحرافها في أنها كائنة خارج كل غاية يمكن للمرء أن يتخيلها، حتى وإن كانت غاية اللذة (فالمتعة لا ترغم على اللذة. بل إنها لتستطيع أن تشعر الملل ظاهرياً). ولكن، عند الحدوث، فإن أي دفع بالغية لا يفيد. إذ لا شيء يعاد بناؤه، ولا شيء يمكن استرجاعه. فنص المتعة نص لازم لا يتعدى. وإن الانحراف في أقصى تطرفه هو الذي يعرف المتعة: إنها تطرف متجاوز دائماً، تطرف فارغ، ومتحرك، ومفاجيء. وإن هذا التطرف ليضمن المتعة: فهو انحراف متوسط، يزدحم سريعاً بلعبة الغايات التابعة: خطوة، تعبير معلن، منافسة، خطاب، تباهي، إلى آخره.

يستطيع كل الناس أن يشهدوا بأن لذة النص ليست أكيدة: إذ لا شيء يؤكد بأن هذا النص نفسه، سيعجبنا مرة ثانية. إنها لذة هشّة، ذوبها المزاج، والعادة والظروف العوارض. إنها لذة عابرة (تخطى بها من خلال صلاة صامتة، نتوجه بها إلى الرغبة لكي نشعر بالراحة. وتستطيع هذه الرغبة أن تطلها). ونتيجة لهذا، يصبح من غير الممكن أن

يجري الكلام عن هذا النص من وجهة نظر العلم الوصفي  
(ذلك لأن سلطته القضائية هي سلطة العلم النقدي:  
وهكذا تكون اللذة وكأنها مبدأ نقدي).

ليست متعة النص متعة عابرة. فهي أمتن من ذلك:  
إنها سابقة لأوانها. ولذا، فهي لا تأتي في وقتها. ولا تتعلق  
بأي نضج. وكل ما فيها يندفع اندفاعاً واحدة. ولقد تظهر  
هذه الاندفاع في الرسم أمراً بدهياً، ذلك الرسم الذي يُصنع  
اليوم: فهو ما إن يُفهم، حتى يصبح مبدأ الضياع غير المؤثر.  
ولذا، يجب العبور إلى شيء آخر. إذ كل شيء يتم، وكل شيء  
يتمتع من النظرة الأولى.

إن النص هو (وهكذا يجب أن يكون) ذلك  
الشخص المرح الذي يكشف عن دبره للأب السياسي.

لماذا توجد في بعض الكتب التاريخية، والروائية،  
وبعض السير (بالنسبة إلى بعضهم وأنا منهم) لذة في رؤية

تمثيل « الحياة اليومية » لعصر من العصور، ولشخص من الشخصيات؟. لماذا هذا الفضول بالنسبة إلى التفاصيل الصغيرة: المواقف، العادات، وجبات الطعام، المساكن، الثياب، إلى آخره؟ هل هو الذوق الاستهامي « للواقع » و(الصورة المادية لقولنا « كان ذلك »؟ أليس الاستهام هو الذي يستدعي « التفاصيل »، والمشهد الصغير، والخاص، والذي أستطيع أن آخذ مكاناً في داخله بسهولة؟. وفي النتيجة، هل يوجد « مستهترون صغار » (هؤلاء القراء) يجنون متعة من مسرح فريد: ليس من المسرح الرفيع، ولكن من المسرح الوضعي (ألا يمكن أن توجد أحلام، واستهامات للوضاعة؟)

وهكذا، فإنه يستحيل على المرء أن يتصور تدويناً أكثر تماسكاً، وأكثر تفاهة من « حالة الطقس حاضراً » (وحالته ماضياً). ومع ذلك، فقد استثيرت حفيظتي في أحد الأيام وأنا أقرأ، أو أحاول أن أقرأ Amiel. فقد اعتقد الناشر الفاضل (وهذا واحد آخر يعمل على إبطال حق اللذة) أنه يحسن صنفاً إذ يلقي من هذه الجريدة التفاصيل اليومية، وحالة الجو على ضفاف بحيرة جنيف. وذلك لكي لا يحتفظ إلا باعتبارات أخلاقية غثة: وعلى كل حال، فإن حالة الجو هذه، ما كانت الشبخوخة لتعروها، ولا فلسفة Amiel.

يدو أن الفن مشبوه تاريخياً، واجتماعياً ولهذا، يذل  
الفنان نفسه جهداً لكي يهدمه.

وإني لأرى لهذا الجهد ثلاثة أشكال. فالفنان  
يستطيع أن يعبر إلى دال آخر: فإذا كان كاتباً، فبإمكانه أن  
يصبح سينمائياً أو رساماً. أو على العكس من ذلك، إذا كان  
رساماً، فبإمكانه أن يصبح سينمائياً، وأن يطور خطابات  
نقدية لا تنتهي عن السينما، وأن يرتد بالفن إرادياً إلى نقده.  
كما يمكنه أن يصرف الكتابة، ليخضع طوعاً لشمط الكتابة  
العامة، فيصبح عالماً، ومنظراً مثقفاً، فلا يتكلم أبداً إلا من  
موضع أخلاقي، نظيف من كل فجور لغوي. وإنه ليستطيع،  
أخيراً، أن يوقف نشاطه بتجرد وبساطة. فينقطع عن  
الكتابة، ويغير المهنة والرغبة.

والحزن في الأمر، أن كل هذا الهدم، إنما يكون دائماً  
غير ملائم. فهو إما أن يضع نفسه خارج الفن، ولكنه  
يصبح حينئذ بديهاً، أو هو يقبل أن يبقى داخل الممارسة  
الفنية، ولكنه يهب نفسه سريعاً للاسترجاع (الطليعة)، هي  
هذا اللسان الجموح الذي سيكون مُسترجعاً. وإن المزعج

في هذا التبادل إنما يأتي من أن هدم الخطاب ليس مصطلحاً جديلاً، ولكنه مصطلح دلالي: وإنه ليندرج طائفاً تحت الأسطورة السميولوجية الكبيرة « للمخالفة » (الأبيض يخالف الأسود). وستحكم الأشكال المفارقة بدءاً من هذا الوقت، هدم الفن (تلك الأشكال التي تفارق الرأي الشائع حرفياً): إن طرفي محور الاستبدال ملتصقان كل واحد منهما بالآخر التصاقاً يشكل التواطؤ أساسه: إذ ثمة اتفاق بنيوي بين الأشكال المعارضة والأشكال المعترض عليها.

(وإني لأفهم، على العكس من ذلك، أن التدمير الدقيق، ذلك التدمير الذي لا يهتم بالهدم اهتماماً مباشراً، إنما يتجنب محور الاستبدال ويبحث عن مصطلح آخر: إنه مصطلح ثالث، ولكن يجب ألا يكون، مع ذلك، مصطلحاً من مصطلحات التوليف. إذ يجب أن يكون بعيداً عن المركز، وغير مسموع به. فهل هناك مثل؟ إنه ربما يكون باتاي. فقد أبطل مصطلح المثالية، وكان سبيله في ذلك أنه استخدم نوعاً من المادية غير مسموع به. فأخذ فيها مكاناً كل من المنكر، والتقوى، واللعب، والشبقية المستحيلة، إلى آخره. وهكذا نجد أن باتاي لا يجعل الحياء معارضاً للحرية الجنسية، ولكن.. للضحك).

إن نص اللذة، ليس بالضرورة ذلك النص الذي يحكي الملذات. وإن نص المتعة لم يكن قط ذلك النص الذي يروي المتعة. وإن لذة العرض ليست تلك اللذة التي ترتبط بموضوعها: إذ إن الإباحية غير مأمونة. ولو أننا أخذنا بمصطلحات علم الحيوان، فسيقال إن مكان اللذة النصية ليس في علاقة المحاكاة والنموذج (علاقة محاكاة)، ولكنه فقط في علاقة التفرير والمحاكاة (علاقة رغبة، وعلاقة انتاج).

يجب أن نميز، على كل حال، بين التصوير والعرض. سيكون التصوير هو طراز ظهور الجسد الشهواني (على اختلاف في الدرجة، واختلاف في الطراز) في مظهر جانبي من مظاهر النص. ونضرب على ذلك مثلاً: يستطيع الكاتب أن يظهر في نصه (جينيت، بروس). ولكنه لا يستطيع أن يظهر أبدأ تحت الأنواع المختلفة للسيرة المباشرة (فذلك سيرهق الجسد، وسيعطي للحياة معنى، وسيحدد قدرأ). أو أيضاً: يمكن أن تتصور رغبة ما لشخصية من شخصيات الرواية (وذلك باندفاعات عابرة). وأخيراً: يستطيع النص نفسه، لأنه بنية لرسم بياني وليس بنية محاكية، أن يتجلى في شكل جسد، مشطور إلى

موضوعات تتركز الشهوة فيها، وإلى مواضع شهوانية. وإن كل هذه الحركات لتشهد على صورة النص، الضرورية لمصلحة القارئ. والفيلم أيضاً سيكون دائماً تصويرياً بشكل أكيد، بل وربما يكون كذلك أكثر من النص (ولهذا السبب، فإن الأمر يستحق انجازه) — وإن كان لا يعرض شيئاً.

وقد يكون العرض، من جهته، تصويراً مشوشاً، ومزدحماً بمعانٍ أخرى غير ذلك المعنى الذي يقوم في الرغبة: إنه فضاء ادعاء الوجود في مكان آخر دفعاً بالغبية (واقع، أخلاق، احتمال، سهولة القراءة، حقيقة، إلى آخره). وإليكم نصاً يتكون من عرض خالص: كتب باري دوريفيلمي عن عذراء ما ملانغ: «إنها مستقيمة القامة جداً، وناهضة الطول رصينة، فالكائنات الشفافة كائنات مستقيمة. وإننا لنعرف النساء العفيفات من قاماتهن وحركاتهن. وإننا لنعرف النساء الشهوانيات كذلك. فهن إذا مشين تلكأن، وتراخين، وتمايلن، حتى لكأنهن دائماً وشيك سقوط.»

ولعلكم تلاحظون سريعاً أن طريقة العرض قد استطاعت أن تبدي فناً (ومن ذلك الرواية الكلاسيكية)، كما أبدعت علماً أيضاً (إذا أخذنا علم الخطوط مثلاً، فسنجد أننا نستنتج من ليونة حرف من الحروف حمول الناسخ). وإنه لمن العدل في النتيجة، ومن غير حذقة، أن نقول مباشرة إن العرض إيديولوجي (بسبب امتداد معناه التاريخي). وإنه لمن المؤكد، كما يحصل ذلك غالباً، أن العرض

يتخذ محاكاة الرغبة نفسها موضوعاً له. ولكن الرغبة إذ ذاك، لن تخرج أبداً من الإطار، أو من اللوحة. إنها ستجول بين الشخصيات. وإذا كان لها ثمة متلق، فإنه سيمكث داخل الخيال (وتبعاً لذلك، يمكننا أن نقول إن كل نظام إشاري يسجن الرغبة في شكل المفاعلين (actants)، بغض النظر عن جدته، إنما هو نظام إشاري يقوم على العرض. والعرض هو هذا: إنه عندما لا يخرج شيء، ولا يقفز شيء خارج الإطار: خارج اللوحة، والكتاب، والشاشة).

ما أن تقولوا كلمتين عن لذة النص في بعض الأمكنة، حتى تجدوا رجلين من رجال الدرك مستعدين لإلقاء القبض عليكم: إنهما الدركي السياسي، والدركي — المحلل النفسي: فاللذة إما أن تكون تفاهة و/ أو أن تكون شعوراً بعقدة الذنب. وهي أيضاً إما أن تكون عطالة أو عبثاً. وهي، أخيراً، إما أن تكون فكرة طبقية أو وهماً. إن هذا قديم، تقليد قديم جداً: فلقد كتبت كل الفلسفات تقريباً مذهب اللذة. ولا نجد المطالبة بمذهب اللذة، إلا عند أناس هامشين مثل ساد، وفورير. وأما بالنسبة إلى نيتشه نفسه، فمذهب اللذة تشاؤم عنده. فاللذة

لا تتوقف عن أن تكون خائبة، ومحبطة، لصالح قيم قوية  
ونبيلة مثل: الحقيقة، والموت، والتقدم، والنضال، والبهجة،  
إلى آخره. وإن خصمها المنتصر، إنما هو الرغبة: إنهم  
يحدثوننا دون انقطاع عن الرغبة، ولكنهم لم يحدثونا قط عن  
اللذة. فللرغبة شرف معرفي، وليس للذة. ولقد نقول إن  
المجتمع (مجتمعنا) يرفض (وقد انتهى إلى التجاهل) المتعة  
رفضاً قاطعاً، وإنه لا يستطيع أن ينتج سوى نظريات بالمعرفة  
القانونية (والاعتراض عليها). ولكنه لا يستطيع أن ينتج أبداً  
نظريات تخص غيابها. أو بقول أفضل: إنه لا يستطيع أن  
ينتج نظريات ببطلانها. وإن هذا الاستمرار الفلسفي للرغبة،  
لأمر يثير الفضول (لأنه لم يعرف الاكتفاء قط): وهذه  
الكلمة، ألا تدل على « فكرة طبقية »؟ (قرينة لدليل واضح  
التلفيق، ومستحق للذكر مع ذلك. إنه قولنا: إن الاتجاه  
« الشعبي » لا يعرف الرغبة — إنه لا يعرف شيئاً سوى  
الملذات.

إن الكتب المسماة الكتب « الشبقية » (يجب أن  
نضيف فواتير شائعة، لكي نستثني ساد وآخرين مثله) لتمثل

المشهد الشبقي بصورة أقل مما تمثل انتظاره، وتحضيره،  
وصعوده. وإن «إثارتها» لتكمن في هذا. وعندما يتم تنفيذ  
المشهد، فمن الطبيعي أن تكون ثمة خيبة، وشعور بنقص  
داخلي. ونصف هذه الكتب بقول آخر: إنها كتب للرغبة،  
وليست للذة. أو نقول بنجيب أكبر: إنها لتضع اللذة في  
مشهد كما يراه المحلل النفسي، وهكذا، فإن معنى واحداً يقول  
هنا وهناك: إن كل هذا باعث للخيبة.

(يجب تجاوز صرح التحليل النفسي — لا الدوران  
حواله، كما تدور الطرق الرائعة لكبرى المدن، تلك الطرق التي  
نستطيع أن نلعب خلالها، ونحلم، إلى آخره. فهذا خيال).

ثمة صوفية نصوصية، كما يبدو. وإن كل الجهد فيها  
لينصب لجعل لذة النص لذة مادية، ولجعل النص موضوعاً  
للذة، شأنه في ذلك شأن غيره. وهذا يعني: إما أن يقترب  
النص من «لذائذ» الحياة مثل (الطعام، والحديقة، واللقاء،

والصوت، والوقت، إلى آخره)، وبهذا يتم إلحاقه بالجدول الشخصي لشهواتنا. وإما أن يتم، بوساطة النص، فتح شق للمتعة، وللضياح الذاتي الكبير. وحيثذ، نطاق هذا النص مع الأوقات الأكثر تجريداً للانحراف، وبأماكنه السرية. والمهم في كل هذا هو تعادل حقل اللذة وإلغاء التعارض الكاذب بين الحياة العملية والحياة التأملية. ويظهر من هذا، أن لذة النص مطلب يتجه تحديداً ضد إقصاء النص. ذلك، لأن ما يقوله النص، من خلال خصوصية اسمه، هو كلية حضور اللذة، وغياب المتعة عن كل مكان.

لنفترض وجود كتاب (نص)، تُضفر فيه علاقة كل المتع وتنسج بشكل شخصي لا مثيل له: متع « الحياة »، ومتع النص. فما سينتج عن هذا هو أن السوابق نفسها ستحجز القراءة، والمغامرة.

يمكن للمرء أن يتخيل علماً للجمال (هذا إذا لم تكن هذه الكلمة بخسة القيمة) مؤسساً إلى أبعد مدى (كلياً، وجذرياً وبكل الاتجاهات) على لذة المستهلك، مهما كان شأنه، وطبقته، والمجموعة التي ينتمي إليها، ومن غير تحيز لثقافات ولألسنة معينة: قد تكون النتائج هائلة، وربما تكون

محزنة (لقد مهد بريخت لمثل جماليات اللذة هذه. وهي الشيء الذي يُنسى من بين كل مقترحاته في معظم الأحيان).

إن الحلم ليضع تحت الضوء مشاعر أخلاقية رهيبة رهافة قصوى، بل وميتافيزيقية. وإنه ليدعم المعنى الأكثر دقة للمعاني الإنسانية. وهو يسمح بالاختلاف الراقى. ويمتلك معرفة من أعلى المعارف الحضارية. وباختصار، إن له منطقاً واعياً، مترابطاً ترابطاً رهيماً لا مثيل له، لا يستطيع امتلاكه سوى عمل يقظ مكثف. وبإيجاز، إن الحلم يجعل كل ما ليس قى، وما ليس أجنبياً عنى يتكلم: إن هذه نادرة غير متحضرة، صُنِعَتْ بمشاعر جد متحضرة (سيكون الحلم عاملاً حضارياً).

يُبرز نص المتعة غالباً هذا التمييز (إدغار ألان بو). ولكنه يستطيع أيضاً أن يعطي الصورة المضادة (وإن كانت مجزأة هي أيضاً): إنها طرفة مقروءة جداً، بمشاعر مستحيلة (السيدة إدواردا، لباتي).

أي نوع من العلاقة يمكن أن تقوم بين لذة النص ومؤسسات النص؟ إنها علاقة جد رفيعة. إن نظرية النص، تجعل المتعة مسلمة من مسلماتها. وبهذا، سيكون مستقبلها المؤسساتاتي نادراً: فما تؤسسه، وما تنجزه من صعود، إنما هو ممارسة (ممارسة الكاتب) وليس علماً بحال من الأحوال، أو منهجاً، أو بحثاً، أو علم تربية. فهذه النظرية، لا تستطيع، بسبب مبادئها بالذات، إلا أن تنتج منظرين أو ممارسين (كتبه)، لا أن تنتج متخصصين بأي حال من الأحوال (نقاداً، باحثين، أساتذة، طلاباً).

ليست السمة الحتمية للغة الواصفة في كل بحث مؤسساتاتي فقط، هي التي تفق حجر عثرة أمام كتابة نص اللذة. فنحن أيضاً لا نقدر، حالياً أن نتصور علماً حقيقياً للصبورية (يستطيع وحده أن يستقبل لذتنا، من غير أن يلبسها لباساً غريباً من الوصاية الأخلاقية): «... لسنا حاذقين كفاية لكي ندرك جريان الصبورية الذي قد يكون مطلقاً. فالدائم لا يوجد إلا بفضل أعضائنا الفظة. فهي

توجز الأشياء، وتقودها نحو مخطط عام. بينما لا يوجد شيء على هذا الشكل. فالشجرة هي شيء جديد في كل لحظة. وإننا لنؤكد الشكل، لأننا لا نمسك بتلايب الدقة لحركة مطلقة» (نيتشه).

إن النص، سيكون هو أيضاً تلك الشجرة التي ألزمتنا

أعضاؤنا الفظة بتسميتها (المؤقتة). وإنما علميون لنقص في  
دقتنا.

ما هو الإدلال (La SigiFiance) ؟ إنه المعنى من  
حيث هو انتاج حساسية شهوانية.

إن ما نبحت عنه، في جهات متعددة، يتلخص في  
إقامة نظرية للذات المادية. ويمكن لهذا البحث أن يمر في  
حالات ثلاث: إنه يستطيع، بادىء ذي بدء، أن يسلك  
طريقاً للتحليل النفسي، فينتقد، بشراسة، الأوهام التي  
أحاطت الذات الخيالية بها نفسها (ولقد برع الأخلاقيون  
الكلاسيكيون في هذا النقد). ويستطيع بعد ذلك — أو في  
الوقت نفسه — أن يذهب مذهباً أبعد. فيقبل الانشطار  
المدوّخ للذات، ويصفها بالتناوب المجرد، ذلك التناوب بين  
الصفراء وانمحائه (وإن هذا لهم النص، لأن المتعة، إذ لا تقدر  
أن تقول نفسها فيه، فستمر من خلاله قشعريرة إلغائها).

ويستطيع البحث، أخيراً، أن يعمم الذات «روح متعددة»،  
«روح فانية». وهذا لا يعني أنه سيجعلها جماهيرية، أو  
جماعية. وهنا نجد أيضاً النص، واللذة، والمتعة: «وليس لنا  
الحق أن نسأل من إذن، هذا الذي يؤول؟ فالذي يوجد هو  
التأويل نفسه. وهو شكل من أشكال إرادة القوة (ولا يوجد  
بوصفه «كائناً»، ولكن بوصفه سيرورة، وصيرورة) ومن  
حيث هو «هوى» (نيتشه).

يمكن للذات حينئذ أن تعود ثانية. ليس بوصفها  
وهماً، ولكن بوصفها خيلاً. فثمة لذة مستخلصة من طريقة  
يتخيل المرء بها نفسه فرداً، ومن ابتداء الخيال الأخير من بين  
الأخيلة النادرة: إنه الحيز الخيالي من الهوية. وإن هذا الخيال  
لم يعد وهماً من أوهام الوحدة. إنه، على العكس من ذلك،  
مسرح المجتمع الذي تظهر فيه تعدديتنا: إن لذتنا فردية،  
ولكنها ليست شخصية.

إنني، في كل مرة، أحاول فيها أن « أحلل » نصاً منحني للذة، فإن ما أجده ليس « ذاتي ». إن ما أجده « فرديتي ». ذلك المعطى الذي يجعل من جسدي منفصلاً عن الأجساد الأخرى. فيملكه ألمه، أو يملكه لذته: إن ما أجده هو جسد المتعة. وإن جسد المتعة هذا، هو أيضاً ذاتي التاريخية. فأنا في المحطة الأخيرة لتأليف دقيق بين عناصر السيرة، والعناصر التاريخية، والاجتماعية، والعصائية (التربية، الطبقة الاجتماعية، الشكل الخارجي للطفولة، إلى آخره)، في هذه المحطة أنهى لعبة المتناقض للذة (الثقافية وللمتعة (غير الثقافية)). ثم إنني لأكتبني بوصفي ذاتاً وضعه حالياً في غير موضعها، ولأنها جاءت إما بعد أوانها بكثير، وإما قبل أوانها بكثير (إن كلمة كثير لا تشير إلى ندم، ولا إلى خطأ، ولا إلى سوء الحظ، ولكنها تدعو فقط إلى مكان ملغى المكان): إنها ذات تنطوي على مغالطة تاريخية، إنها ذات في حالة انحراف.

قد نستطيع أن نتخيل نموذجاً للمذات القراءة — أو أن نتخيل نموذج قراءات اللذة. ولن يكون هذا النموذج اجتماعياً، لأن اللذة ليست نعتاً، ولا منتجاً، ولا انتاجاً. ذلك لأنها لا تستطيع إلا أن تكون تحليلاً نفسياً، يلزم علاقة

عصاية القراءة بالشكل المأذني للنص. وإن المولّه الجنسي (Fétichiste)\* سيتوافق مع النص المقطع، كما سيتوافق مع تفتيت الشواهد، والصيغ، والمضروب على الطابعة، ومع لذة الكلمة. وأما الشخص الاستحواذي، فستكون له لذة الحرف، واللغات الثانية، المتعلقة، واللغات الواصفة (وستجمع هذه الطبقة كل عشاق اللفظ، واللسانيين، وعلماء الإشارة، وفقهاء اللغة: إنها ستجمع كل هؤلاء الذين بالنسبة إليهم، يعود اللسان ثانية). وأما الموسوس، فيستهلك، أو سينتج نصوصاً مقتولة، وحكايات تم البناء عليها بوصفها استدلالات وأبنية تم وضعها لكونها ألعاباً، والتزامات سرية. وأما ما يخص المهستر (المتعارض جداً مع الشخص الاستحواذي) فسيكون ذلك الذي يأخذ النص واثقاً به، فيدخل في ملهارة لا أساس لها، ولا حقيقة، وسيرتمي عبر النص (وهذا أمر يختلف عن إسقاط النفس فيه).

تعني كلمة نص (Texte) النسيج (Tissu). ولكن،

---

\* — إن المولّه الجنسي هو الذي يركز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد (م) .

بينما صُنِّفَ هذا النسيج دائماً، وإلى الآن بوصفه إنتاجاً،  
وحجاً بآجراً، يقف المعنى (الحقيقة خلفه إلى حد ما، فإننا  
سنركز الآن، داخل هذا النسيج، على الفكرة التوليدية التي  
يتخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم.  
وإن الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج — هذا  
النسيج — تنحل فيه، كما لو أنها عنكبوت تدوب هي نفسها  
في الافرازات البانية لنسجها. وإذا كنا نحب الألفاظ  
المستحدثة، فإننا نستطيع أن نعرف نظرية النص بأنها علم  
صناعة نسيج العنكبوت، لأن (hypho تعني نسيج  
العنكبوت).

على الرغم من أن نظرية النص قد عنيت بالإدلال (a) *signifiante*  
بالمعنى الذي أعطته جوليا كريستيفا  
لهذه الكلمة بوصفه مكاناً للمتعة، وعلى الرغم من أنها قد  
أكدت في وقت واحد على القيمة الشبكية والنقدية للممارسة  
النصية، فإن هذه المقترحات كانت غالباً منسية، ومكبوتة،  
ومخنوقة. ومع ذلك نقول: هل يمكن إدراك المادية الجذرية  
التي تميل هذه النظرية إليها من غير فكرة اللذة والمتعة؟ ألم  
يكن نوادر الماديين في الماضي، كل على طريقته: إبيقور،

وديدرو، وساد، وفورير ذوي نزوع واضح إلى مذهب  
السعادة ؟

ومع ذلك، فإن مكان اللذة في نظرية النص ليس  
مؤكدًا، ولكن سيأتي يوم، نشعر فيه بضرورة الإسراع بفتح  
النظرية قليلاً، وبتقل الخطاب، واللهجة التي تتكرر،  
وتتقوى، لتعطيها هزة السؤال. ألا إن اللذة هي هذا السؤال.  
غير أن اللذة، لأنها اسم بذيء وسافل (من ذا الذي يقول  
عن نفسه اليوم إنه شهواني من غير ضحك؟)، ألا تستطيع  
أن تعيق عودة النص إلى الأخلاق، وإلى الحقيقة: أعني إلى  
أخلاق الحقيقة: إن هذا الأمر غير مباشر، إنه « انزلاقي » إذا  
جاز القول، وإن نظرية النص، من غيره، ستعود كما كانت:  
نظاماً مركزياً، وفلسفة للمعنى.

إننا مهما قلنا، فلن نقول أبداً ما فيه الكفاية عن قوة  
تعليق اللذة: إنه توقيف يجمد بعيداً كل القيم المقبولة (المقبولة  
بالمسرء ذاته). وأما اللذة، فإنها حيادية (إنها أكثر أشكال  
الشیطان انحرافاً).

ويمكن القول على الأقل، إن ما تعلقه اللذة، إنما هو القيمة الدالة: القضية (الصحيحة). « يعمل دارميس ماسحاً للأرض. وهو يُحاكُم في هذا الوقت، لأنه أطلق الرصاص على الملك. وإنه ليسجل أفكاره السياسية... فما يعود، في معظم الأحيان، على قلم دارميس، هو الأرسوقراطية. وإنه ليكتب هذه الكلمة (Haristaukrassie). إن الكلمة المكتوبة بهذا الشكل، لهي كلمة رهيبة... ». وإن هيجو في (حجارة) ليقدر أيما تقدير شذوذ الدال. وإنه ليعرف أيضاً أن هذا الانتعاض الإملائي، إنما يأتي من « أفكار » دارميس: إن أفكاره تعني قيمته، وإيمانه السياسي، والشمين الذي يجعله بالحركة نفسها: يكتب، ويسمي، ويخطئ في الإملاء، ويتقياً. ومع ذلك: كم يجب أن تكون مملة، مذكرة دارميس السياسية! إن لذة النص، هي هذا: إنها القيمة المنتقلة إلى قيمة الدال الفاخر.

إذا كان من الممكن للمرء أن يتخيل علماً جمالياً للذة النصومية، فيجب أن يُدخل فيه: الكتابة بصوت مرتفع. إننا لا نمارس هذه الكتابة الصوتية (والتي ليست هي الكلام

على الاطلاق)، ولكنها، من غير ريب، هي التي أوصى بها أرتو ونشدها سوللير. ألا فلتكلم كما لو أنها كانت موجودة. كانت البلاغة، قديماً، تختوي على جزء منسي، حذفه المعلقون الكلاسيكيون: إنه الفعل. ويتألف من مجموعة من الطرق التي تسمح خصوصاً بإخراج الخطاب جسدياً: والمقصود بهذا، هو مسرح التعبير، والخطيب — المهرج « المعبر » عن غضبه، وعن رحمته، إلى آخره.

إن الكتابة بصوت مرتفع، ليست كتابة تعبيرية. إنها تترك التعبير للنص — الظاهرة، ولقانون الاتصال المنظم. وأما بالنسبة إليها، فإنها تنتمي إلى النص — التكويني، وإلى الإدلال. وإنها محمولة، ليس بوساطة الإمالات المأساوية، والنبرات الماكرة، والحركات الصوتية الجاملة، ولكن تحملها رنة الصوت التي هي رنة مختلطة من الجرس ومن اللسان، والتي تستطيع، إذن، أن تكون هي أيضاً، مثل النطق، وأن تكون مادة فن: فن قيادة المرء لجسده (ومن هنا تكون أهميتها في مسارح الشرق الأقصى).

إن الكتابة بصوت مرتفع، بالنسبة إلى أصوات اللغة، ليست علماً لوظائف الأصوات، ولكنها علم للأصوات. وإن هدفها لا يكمن في وضوح الرسالة، أو في مسرح الانفعالات. إذ إن ما تبحث عنه (من خلال منظور للمتعة) هي الحوادث الدافعة، واللغة التي يغطيها الجلد. وهي النص حيث نستطيع أن نسمع رنة الخنجرة، وتزأج الحروف

الصامتة، ولذة الحروف المتحركة، وكل الأصوات الجهورية للشهوة العميقة: تمفصل الجسد، واللغة، وليس تمفصل المعنى، واللسان.

ثمة فن من فنون النغم، يستطيع أن يعطينا فكرة عن هذه الكتابة الصوتية. ولكن بما أن هذا النوع من الفن قد مات، فلربما نجد هذه الفكرة في السينما بسهولة أكبر. ويكفي السينما، فعلاً، أن تأخذ صوت الكلام عن قرب (وهذا في المحصلة هو التعريف الشائع «لرنة» الكتابة)، لتجعل الأنفاس، والخصى، ولباب الشفاه، وحضور الخطم الانساني كله مسموعاً في ماديته، وفي حسّيته (وسيان في ذلك إذا كان الصوت والكتابة غضين، وطريين، ولزجين، وبرغلاً ناعماً، ومرتعشين كما لو كانا خطم حيوان)، وذلك لكي تنجح في حمل المعنى بعيداً جداً، وفي إلقاء جسد الممثل المجهول، كما يقال، في أذني: حيثئذ تكون ثمة برغلة، فانباض، فمداعبة، فحك، فتقطيع: حيثئذ تكون ثمة متعة.



## الفهرس

---

١ — لذة النص بين الترجمة والابداع ..... ص 7

---

٢ — همسة اللغة ..... ص 17

---

٣ — لذة النص ..... ص 23

---



## مركز الأبناء الحضاري

الأعمال الكاملة

دولان بارت

قريباً

- مدخل إلى التحليل البنوي للقصص
- نقد وحقيقة

## مركز المناء الحضاري

### قريباً

- 
- |                |                                 |
|----------------|---------------------------------|
| جان ايف تادييه | ○ النقد الأدبي في القرن العشرين |
| غاستون باشلار  | ○ شعرية أحلام اليقظة            |
| بيير جبرو      | ○ الأسلوبية                     |
| تريفان تودوروف | ○ مفهوم الادب                   |
-